



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/273>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Tracés de l'histoire et de la mémoire dans *L'Acacia* (1989) de Claude Simon

Anne-Yvonne Julien

§I

Indéniablement, toute l'œuvre de Claude Simon entretient une relation privilégiée avec le matériau « histoire ». Et il faut entendre ici l'« histoire » dans sa double acception, sur le versant factuel « ce qui s'est passé » et sur le versant narratif et épistémologique « récit de ce qui s'est passé », reconstruction du passé à visée commémorative ou scientifique. L'auteur, dans son *Discours de Stockholm* (1986), rappelait d'ailleurs comment les circonstances de son existence l'avait amené à observer de près certains temps forts du siècle qu'il avait en quelque sorte traversé, tout en avouant ne jamais encore, « à soixante-douze ans, [avoir] découvert aucun sens à tout cela » :

Je suis maintenant un vieil homme, et, comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez mouvementée : j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j'appartenais à l'un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à

l'avance et dont en huit jours, il n'est pratiquement rien resté), j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle, j'ai côtoyé les gens les plus divers, aussi bien des prêtres que des incendiaires d'églises, de paisibles bourgeois que des anarchistes, des philosophes que des illettrés, j'ai partagé mon pain avec des truands, enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde... [...]¹

§2

Mais l'histoire factuelle, l'écrivain l'a également rencontrée par le truchement familial, l'expansion coloniale française ou la Première Guerre mondiale à travers les parcours du père et de la mère, les guerres révolutionnaires ou napoléoniennes à travers celui de l'ancêtre L.S.M.² – sur lequel l'ample roman *Les Géorgiques* (1981) enquête à sa manière –, ou tout simplement par le biais d'une culture plurielle qui jette, entre autres directions, des coups de sonde du côté des *res gestae* romaines (*La Bataille de Pharsale*, 1969), de l'histoire du continent américain (*Les Corps conducteurs*, 1971) ou encore du passé soviétique et de l'évolution de la Russie (*L'Invitation*, 1987). Toutefois, l'histoire n'est nullement chez Simon, l'arrière-plan d'une intrigue romanesque ou le support chronologique d'une trame narrative fluide. Elle est, dans chacun de ses ouvrages, une entité problématisée, interrogée dans ses éléments constitutifs, soumise à un jeu de définitions multiples. On pourrait aller jusqu'à dire que le romancier a une manière très singulière de se coller avec l'histoire, presque d'en découdre avec elle, et *L'Acacia*³, qui se centre plus spécifiquement sur les expériences parallèles d'un brigadier et de son père, derrière lesquels, en dépit de l'anonymat des protagonistes, on devine le moi de l'auteur et la figure paternelle de Louis Simon⁴, ne déroge pas à cette règle.

§3

Rappelons-le, dans sa phase de réception, *L'Acacia* a, comme tant d'autres textes de Simon, surpris ses lecteurs. En témoignent les étiquettes diverses qui ont pu lui être accolées « autobiographie familiale », « autobiographie à la troisième personne », « chro-

¹C. Simon, *Discours de Stockholm*, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 24.

²Le général Jean-Pierre Lacombe Saint-Michel, arrière-grand-père de la grand-mère maternelle de Claude Simon.

³Édition de référence, Claude Simon, *L'Acacia* (1989), Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2016.

⁴Un historique du « 24^e de marine 1902-1982 », où Louis Simon a servi, a été adressé à l'auteur par le Colonel Baux, ancien de ce régiment, à l'époque où Claude Simon, ayant amorcé l'écriture de *L'Acacia*, était en recherche de documents sur la carrière militaire de son père. Des extraits de ce fascicule ont été publiés et présentés par D. Zemmour dans *Cahiers Claude Simon*, n°11, *Relire L'Acacia*, dir. J. Gleize et D. Zemmour, PUR, 2016, p. 183-192 ; voir également F. Mouriès, « La carrière militaire de Louis Simon (1874-1914) » dans *Cahiers Claude Simon*, n°7, dir. A.-Y. Julien, PUP, 2011, p. 167-173.

nique familiale », « roman de guerre », « récit de quête », « biographies parentales⁵ ». Il reste que Simon, lui, persiste dans l'appellation de « roman », insistant par là, comme il l'a souvent rappelé, sur le potentiel de métamorphose des éléments-souches – si personnels soient-ils – que seule peut faire fructifier une écriture romanesque en acte⁶. Peut-être, dans ce cas, pour saisir une telle spécificité scripturale faut-il tenter de comprendre comment Simon romancier travaille le matériau historique, le « cela a été » aussi bien que le « on dit que cela a été » et partant, le matériau mémoriel, car il n'est pas d'histoire sans l'apport de témoins, s'exprimant à titre individuel.

§4

Il convient donc, à nos yeux, d'interroger d'abord ce rapport polémique avec l'histoire tel qu'il se dessine dans le roman de 1989. À quelles définitions répond cette histoire suspectée, refusée, honnie même ? Est-ce à dire que le seul rapport au passé acceptable aux yeux de l'écrivain passe par le canal mémoriel, qui est l'accès individuel aux perceptions du passé ? Quels sont alors les traits principaux de cette phénoménologie de la mémoire ? De ces traits découle-t-il une poétique de la mémoire ? Peut-on pour autant s'en tenir à un traitement péjoratif de la donnée historique dans cette œuvre ? Le roman n'accueille-t-il pas une interrogation plus philosophique, qui fait de l'histoire tantôt le lieu d'une expérience partagée, c'est-à-dire une histoire culturelle avant la lettre, tantôt le théâtre d'une représentation tragique de l'existence dont seul l'art peut s'accommoder ?

L'HISTOIRE DESCENDUE DE SON PIÉDESTAL

Le refus d'une histoire idéalisée

§5

La défiance de Claude Simon s'exerce d'abord par rapport à ce qu'on appelle parfois l'histoire officielle, l'histoire comme récit idéalisé et comme collection de faits saillants et illustres. Évidemment, un tel parti-pris se décèle lorsque le romancier revient, à travers la trajectoire du brigadier, sur les expériences traversées par celui-ci de la mobilisation, du cantonnement ou de la débâcle. Une défiance d'ailleurs énoncée de manière appuyée tout au long de l'œuvre, et avec une acuité singulière depuis *La Route des Flandres* (1960). De ce point de vue, Simon prend la relève de tous les écrivains qui, au XX^e siècle, sous le

⁵Pour une réflexion sur l'identité générique du texte et la manière dont il a été reçu, voir C. Simon, *Œuvres II*, édition établie par A. B. Duncan (avec B. Bonhomme et D. Zemmour), « Notice » de *L'Acacia*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 1570-1587. Sur la question du positionnement de l'écrivain par rapport à la matière autobiographique de ses textes, on peut également consulter *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon* de D. Viart (PUF, « écrivains », 1997).

⁶Voir « Entretien avec Claude Simon » réalisé par M. Alphant : « Et à quoi bon inventer », *Libération*, 31 août 1989, repris dans *Cahiers Claude Simon*, n°11, op. cit., p. 19-24.

choc du premier grand conflit mondial⁷ en particulier, ont voulu conter « leur » guerre et non la guerre qu'on prétendait leur dépeindre, en amont ou en aval des événements, et qui, de ce fait, ont dénoncé la fausseté des discours héroïques élaborés en leur temps par la classe politique ou le haut-commandement, fort éloignés des réalités inhumaines de l'épreuve à endurer ou endurée. Ce traitement parodique d'une histoire à coloration épique est très présent dans *L'Acacia*, il donne lieu à l'exercice d'une ironie sarcastique contre un pouvoir militaire et politique qui invente des héros là où il n'y a que des morts ou des « manquants⁸ » (p. 41). Les exemples en seraient multiples⁹.

§6

Qu'il suffise ici de noter que le refus de toute idéalisation se fait en particulier sentir à travers le motif très célinien du « casse-pipe », qui intervient dès la section II. On sait que Céline a choisi l'expression populaire lexicalisée comme titre d'un roman¹⁰, *Casse-Pipe*, ébauché en 1937, publié en revue puis en volume chez F. Chambriand (1949) mais resté inachevé, et que ce texte conte une fois encore l'apprentissage accéléré du chaos guerrier. Mais déjà, dans *Voyage au bout de la nuit* (1932), le romancier mettait éloquemment en lien l'épreuve du feu et la symbolique du tir forain¹¹. Même jeu d'assimilation dans *L'Acacia* où les « petits cavaliers » du régiment du brigadier « sembl[ent] avancer immobiles, entraînés par quelque mécanisme, comme ces silhouettes découpées dans du zinc et montées sur rail qui défilent en oscillant faiblement dans les baraques de tirs forains entre les plans d'un décor découpé lui aussi dans des feuilles de zinc » (p. 47)¹². Manière, on le comprend, de dire la vulnérabilité d'une armée à la progression plus subie que véritablement agie.

§7

L'ironie narratoriale s'exerce aussi contre l'inanité des décorations à titre posthume. De ce point de vue, la séquence de la citation du régiment du père à l'ordre de l'armée est exemplaire : gestuelle théâtrale des acteurs, rigidité des uniformes (décrits ici avec une

⁷Voir P. Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre, Variations littéraires sur 14-18*, Classiques Garnier, 2009.

⁸Terme ironique qui invalide la notion de « morts pour... ».

⁹Parmi les études récentes sur cette question, voir C. Yapaudjan-Labat, « Mémoires de l'épopée dans *L'Acacia* de Claude Simon » dans *Cahiers Claude Simon*, n°11, op. cit., p. 97-109.

¹⁰L.-F. Céline, *Casse-pipe*, suivi du *Carnet du cuirassier Destouches*, Gallimard, coll. « Folio », 1975.

¹¹Rappelons que la « crise de folie » de Ferdinand Bardamu, non encore remis de sa blessure de guerre, se déclenche alors qu'il se promène avec Lola, la jeune Américaine, au parc de Saint-Cloud, parmi des baraques foraines abandonnées, non loin d'un stand de tir désaffecté, « *Le Stand des Nations* » (L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 78-81).

¹²Analogie qui intervenait déjà au tout début de *La Route des Flandres* (1960), mais avec l'accent mis sur les tireurs ennemis : « pas la guerre, mais le meurtre, [...] les types tranquillement installés comme au tir forain derrière une haie ou un buisson et prenant tout leur temps pour vous ajuster, le vrai casse-pipe, en somme » (Les Éditions de Minuit, coll. « Double », p. 17).

minutie appuyée), désolation de la campagne environnante, « voix [...] affaiblie, ténue » de l'officier en charge de la lecture, apparition /disparition quasi-filmique du général commandant motorisé, présence obstinée de la pluie et du vent, matérialisée par un « bruit de soie mouillée » (p. 57), incongruité sonore de la marche militaire de clôture, repliement de l'étendard dans sa « gaine d'étoffe noire et huilée », auquel succède le « et ce fut tout », très simonien, articulé sur un démonstratif à antécédent extensif, par lequel se suggèrent une fin d'épisode mais aussi un constat de finitude. À cela s'ajoute la désignation du lieu cérémoniel : « sur le plateau de Valmy », à proximité de « la statue du général qui cent-vingt ans¹³ auparavant avait mis en déroute au même endroit une armée d'envahisseurs » (p. 57). Il y a là une façon de signifier l'équivalence des victoires et des défaites, la vanité des commémorations, l'annihilation des prétendus hauts-faits du passé¹⁴, dont seules témoignent désormais les gesticulations d'un soldat « de bronze » (p. 58).

La mise à mal de la chronologie

§8 Qui ne sait, par ailleurs, que le refus de toute linéarité narrative, et à travers celle-ci une pensée neuve de l'organisation de tout récit, est un des marqueurs du mouvement du Nouveau Roman¹⁵ auquel, dans son moment d'ébullition et de combat, Simon s'est apparenté ?

§9 Or, lorsque l'histoire se donne comme savoir et discours, du moins dans sa phase positiviste et historisante (fin du XIX^e, début du XX^e siècle), elle passe par un récit ordonné et hiérarchisé des faits passés et glisse aisément vers une lecture déterministe des enchaînements évènementiels. Mais il se trouve que cette logique de « chaîne des causes et des effets », du moins dans un cadre romanesque, Claude Simon n'a cessé de tempêter contre son arbitraire dans chacun de ses essais à visée théorique. Il ne fallait donc pas s'at-

¹³En réalité, cent-vingt-deux ans : il s'agit du général François Christophe Kellermann (1735-1820), officier rallié à l'armée révolutionnaire qui, en tant que subordonné du général Dumouriez, remporta à Valmy, le 20 septembre 1792, une victoire décisive sur les Prussiens commandés par le duc de Brunswick.

¹⁴Dans le passage où le brigadier, tout récemment revenu dans sa ville d'origine, est censé se confier à la putain rousse qui l'accueille un jour sur deux, son discours tourne à l'explosion de sarcasmes contre le colonel de son régiment, suspecté au nom des traditions de l'honneur, d'avoir voulu rejoindre « l'empyrée des colonels tués sur leurs chevaux » (p. 295), et d'avoir cherché à être reconnu par « ceux d'Azincourt, de Pavie et de Waterloo » (p. 296). Bouffonnerie amère, ici encore dans la veine célinienne : « Vous souvenez-vous d'un seul nom par exemple, Lola, d'un de ces soldats tués pendant la guerre de Cent Ans ? » (L. F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 88.)

¹⁵Pour un éclairage sur la place singulière de Claude Simon dans le mouvement du Nouveau Roman, voir F. Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman, une césure dans l'histoire du récit*, A. Colin, 2005.

tendre à ce que la guerre du père et celle du fils (argument central du texte de 1989), avec les deux scansions fortes que sont 1914 et 1939-1940 soient traitées en succession¹⁶. Et de fait, Simon ne se soumet en rien à la contrainte chronologique, non seulement il travaille sur le jeu d'alternance des séquences qui ont trait à la Première ou la Seconde Guerre et structurent globalement le texte, mais le fil de chacun de ces parcours n'est pas déroulé dans le sens attendu. Et par une utilisation virtuose de prolepses et d'analepses, l'écrivain introduit dans sa narration d'autres périodes-clés de l'histoire, expansion coloniale au début du siècle, montée des périls en Europe dans les années 1930, guerre d'Espagne¹⁷... Ajoutons que cette « déchronologisation » est peut-être d'autant plus voyante que les dates sont exhibées, sur le mode paratextuel, comme titres de sections. Et que dire de ces parties du texte où le principe même d'une datation homogène est balayé, comme cela est le cas pour la section VII « 1982-1914 » ou pour la section XI avec ses étonnants points de suspension « 1910-1914-1940... », mais qui n'en rassemblent pas moins, sur le mode du pêle-mêle, des épisodes éminemment sombres ?

§IO

Ce que le romancier tire de l'entrelacement des séquences centrées sur la guerre du père ou celle du fils, c'est évidemment l'idée d'un cycle, et même d'un cycle absurde. D'un parcours à l'autre, des différences de traitement tonal subsistent, assurément. Il reste que des traits situationnels tendent à se recouvrir, au moins partiellement (chevauchées, transports de troupes, rituels militaires) et que le lecteur ne sort pas indemne de cette impression de déjà-vu ou de déjà-lu.

Le soupçon porté sur tout savoir historique

§II

¹⁶Voir M. Calle-Gruber, chapitre « Une autobiographie de l'écriture », dans *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, PU du Septentrion, « Littératures », 2011, p. 149-166. Et voir également M. Calle-Gruber, *Claude Simon, une vie à écrire*, Éditions du Seuil, coll. « Biographie », 2011, plus particulièrement p. 377-402.

¹⁷C'est dans le cadre d'une rétrospection synthétique amère du réserviste que Simon introduit ici des fragments narratifs liés à la révolution en Catalogne (p. 186-190). On sait combien l'écrivain a été marqué par son séjour à Barcelone en septembre 1936. Rappelons que nombre de ses romans et de ses textes portent la trace de cette expérience mêlée d'espérance juvénile en un projet idéologique et d'approche sidérée de la violence à l'état pur, sur arrière-plan de luttes inexpiables entre groupes révolutionnaires : elle transparaît dès *La Corde raide* (1947), traverse *Le Sacre du printemps* (1954), mais elle est au centre du roman *Le Palace* (1962), dont l'écriture manie les catégories du grandiose et du grotesque à la manière du drame historique shakespearien. Et elle nourrit encore partiellement *Histoire* (1967) et *Les Géorgiques* (1981), à travers la trajectoire de O., double fictionnel de l'écrivain militant George Orwell, auteur de *Hommage à la Catalogne* (1938), texte avec lequel le roman de 1981 entre en débat.

La dimension critique d'une histoire qui se prétendrait science humaine, filtre objectif de choses dites, n'est pas non plus épargnée. Ainsi faut-il comprendre la diatribe portée au compte du discours du brigadier sur la non-fiabilité du témoignage. L'effort de récit lui-même est dit trompeur et falsificateur ; la narrativité imposée *a posteriori* déforme parce qu'elle prétend donner forme à l'informe :

quand il essaya de raconter ces choses, il se rendit compte qu'il avait fabriqué au lieu de l'informe, de l'invertébré, une relation d'évènements telle qu'un esprit normal [...] pouvait la constituer après coup, à froid, conformément à un usage établi de sons et de signes convenus, c'est à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité [...] (p. 280)

§12

On le voit, par-delà le doute visant le récit-témoignage, c'est l'un des griefs contre la prétention historienne qui s'énonce : comment oser se porter garant du passé ? Comment prétendre réduire un « cela a eu lieu », avec sa dimension de simultanéité, à un ensemble d'évènements discrets, identifiables et cohérents ? Si l'histoire, qu'elle soit officielle, historisante ou tentative de reconstruction à visée scientifique, est donc non pertinente pour une saisie du temps révolu, il faut peut-être émettre l'hypothèse que le seul rapport acceptable au passé dépend, pour Claude Simon, d'une approche reconfigurée d'une mémoire individuelle, c'est-à-dire d'une collection de moments intériorisés et constamment reformulés par un sujet, qui ne peut, en définitive, répondre que de lui-même.

UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MÉMOIRE

§13

Difficile de ne pas entendre dans *L'Acacia* un chant de la mémoire, mais d'une mémoire qui se déclinerait sous toutes les formes possibles : personnelle, familiale, collective... L'inspireur est ici Proust dont Simon dira souvent la capacité, ne serait-ce que par un mode de description inédit, à faire affleurer, à l'occasion d'une même séquence, « le passé et le présent, le près et le loin¹⁸ ». Nous nous appuyons sur les catégories de Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (2000)¹⁹ pour montrer de quelle manière le romancier n'élude ici aucune des composantes d'une phénoménologie de la

¹⁸C. Simon, « Le poisson-cathédrale », dans *Quatre conférences*, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 36-37.

¹⁹P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000.

mémoire²⁰ puisqu'il trouve une réponse, en termes de poétique romanesque, aux questions « Qui ? » (« Qui se souvient ? »), « Quoi ? » (« De quoi se souvient-on ? ») et « Comment ? », (« Par quels processus passe-t-on pour se souvenir ? »).

Qui se souvient ?

§14

L'Acacia est assurément un récit à la troisième personne, et sans doute Simon avait-il besoin du face à face entre le « il » du fils et le « il » du père, alourdi par les coïncidences de dates funestes partagées. Il n'avait pas moins besoin de la rencontre du « il » de l'adulte (qui fut « l'enfant ») et du « elle » de la mère, deux fois morte (p. 206), du fait de son veuvage et d'une maladie incurable trop tôt déclarée. Nous y reviendrons. Ceci dit, comment ne pas apercevoir derrière le « il » de celui qui fut « le brigadier », surtout dans les séquences où la narration ne se départit guère de l'imparfait d'un passé saisi dans sa durée ou du présent de coïncidence avec l'instant révolu, un Je focalisateur certain et un Je narrateur latent. Après tout, le lecteur de Simon a déjà pratiqué ces glissements pronominaux qui vont du « il » distancié (« Georges pensant ») au Je d'adhésion au passé tout au long de *La Route des Flandres* (1960). Ajoutons que dans *L'Acacia*, « je » sujet grammatical n'est pas non plus absent, loin de là ; il réapparaît à l'occasion de propos rapportés ou de pensées citées du protagoniste. Or, ces phrases à la première personne sans guillemets – entre autres exemples, « Seulement je n'ai perdu aucune bataille, bon dieu ! Je n'ai même pas fait la guerre », ou « Seulement, il n'avait pas le droit de nous, de me... » (p. 347) – tracent incontestablement leur sillon. L'intrusion de la première personne installe le lecteur entre la perception d'un « il » et d'un « je », ou, du moins, renforce en lui le sentiment d'avoir entendu « je me rappelais » derrière les innombrables « il se rappelait »...

§15

Non dénués d'une efficacité organisatrice et d'une coloration subjective sont également les bilans mémoriels qui interviennent en certains points du texte et s'appuient sur une date-seuil coïncidant avec un âge, en l'occurrence ici vingt-six ans (p. 161, p. 186), perçu à travers une songerie mélancolique, comme susceptible de ne pas être dépassé, puisque le réserviste allongé dans le train le menant à son lieu de cantonnement sent

²⁰N'oublions pas que l'épigraphe de *L'Acacia* est empruntée à l'ouverture des *Quatre Quatuors* du poète T. S. Eliot (*Four Quartets*, écrits entre 1936 et 1942 et publiés en volume en 1943 à New-York), plus précisément aux premiers vers du quatuor I « Burnt Norton ». On sait qu'Eliot, nourri pour sa part de diverses traditions spirituelles (mystiques chrétiennes et méditation bouddhiste), entendait s'éloigner d'une actualité d'angoisse ou de désastre par l'accès, à travers l'exercice poétique, à une temporalité non compartimentée et transgénérationnelle (T. S. Eliot, *Quatre Quatuors*, trad. P. Leyris, notes J. Hayward, Éditions du Seuil, « Le Don des langues », 1950, p. 10).

l'imminence possible de sa mort : « maintenant ... ». Sans doute l'auteur ne donne-t-il pas au lecteur accès au point de surplomb de l'énonciation, tout au plus suggère-t-il des moments où le « Je » dissimulé derrière le « il » est dit se confier à autrui, se raconter ou encore évoquer le drame familial. En relèvent la narration laborieuse à la prostituée rousse ou l'échange pudique avec les vieilles parentes daté de 1982. Mais ces plongées ponctuelles, en esquissant un « il se souvenait qu'il se souvenait », dynamisent le rapport au passé et créent une profondeur de champ mémoriel, d'autant qu'elles jouent sur des bribes de récit de vie que le lecteur familier de Simon ne saurait ignorer.

§16

Il reste que, comme Claude Simon fait prévaloir le régime romanesque, il s'autorise par le biais de la focalisation plurielle à doter d'autres personnages du processus du souvenir en acte. Ainsi en est-il de la séquence où l'une des vieilles cousines est censée revoir la silhouette histrionique, porteuse de la nouvelle de la mort du capitaine, s'agitant par saccades sur la plage estivale, et renouer ainsi, d'une certaine manière, avec un désespoir et des pleurs d'enfant (p. 203). La force du roman réside aussi dans ce subtil travail de montage des perspectives de remémoration.

De quoi se souvient-on ?

§17

Sur ce terrain du matériau mémoriel, comment éviter, même s'il s'agit d'un fragment textuel souvent cité par la critique simonienne, d'en revenir à l'ouverture de la « Préface à *Orion aveugle* (1970)²¹ », qui constitue l'un des textes où Simon s'est expliqué de manière éloquente sur son mode d'écriture spécifique :

Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier, il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et un vague – très vague – projet.

C'est seulement en écrivant que quelque chose se produit dans tous le sens du terme²².

§18

Deux enseignements ici : c'est du côté de la part sensorielle de la mémoire que l'écrivain cherche sa provende et c'est au travail des mots, encore et encore, qu'il s'en remet

²¹Claude Simon, *Orion aveugle*, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970. Pour un dossier sur le texte *Orion aveugle*, voir *Cahiers Claude Simon*, n° 6, dir. A.-Y. Julien, PUP, 2010, p. 65-III.

²²« Préface à *Orion aveugle* », dans C. Simon, *Œuvres*, édition établie par A. B. Duncan (avec la collaboration de J. Duffy), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1181.

pour faire surgir « des ensembles insoupçonnés de résonances et d'échos²³ », susceptibles de figurer ce temps arborescent, vécu de l'intérieur, par tout sujet.

§19

L'Acacia ne cesse en effet de mimer le processus mémoriel en valorisant une mémoire du corps à travers le souvenir des impressions sensibles : songeons, par exemple, dans la section II « 17 mai 1940 », à l'obsédant « bourdonnement de guêpe » (p. 30) du moteur de l'avion mitrailleur ennemi, ou dans la section IV « 17 mai 1940 », au « sourd bourdonnement, à peine audible » des trois blindés allemands qui s'avancent « à vingt-mètres d'intervalle » (p. 90), au ploiment du corps du soldat en position de « quatre pattes » (p. 88), à la restriction de son champ visuel à la seule « haie » qui vient... ou encore la survenue du chant du coucou, qui dit la reprise de contact du sujet avec la vie des sens, après la phase éprouvée du risque fatal. Si Claude Simon n'utilise pas systématiquement dans ces passages le « il se souvenait » ou « il pouvait se rappeler », c'est le mode insistant de la notation²⁴ qui imprime à ces épisodes le tempo du souvenir.

§20

Il faudrait d'ailleurs s'attacher à la reprise de certaines séquences, relevant de cette mémoire du corps, comme celle du cirage interrompu des « houseaux » au moment de la réception de l'« ordre d'alerte » : dans le premier cas (II, p. 43-44), c'est une fébrilité anxieuse qui transparaît à travers le gros plan sur les mains maladroites du brigadier peinant à refermer « la boîte rouge et noire », dans le second, c'est une excitation presque suspecte qui se déclare à l'instant du coup d'œil sur « la cire d'un rouge gras » et le couvercle de la boîte où figure « en noir sur fond rouge la tête [d'un] lion²⁵ » (VIII, p. 253). Qu'est-ce qui justifie le bougé du point de vue et les indices de disparité tonale ? Le choix du contexte antérieur, évidemment : dans la partie II, le retour sur images s'est attaché à l'enfer du désastre subi et les phases les plus aigües de ce désastre ont été rappelées avant l'allusion à la scène paisible du cirage méticuleux du houseau ; dans la partie VIII, le parti-pris narratif est autre, plus large : le fragment concerné est précédé d'une évocation de cette étrange période de suspens qui a eu nom « drôle de guerre²⁶ » dans les manuels d'histoire (p. 247-252). Manifestement, Simon entend capter l'incroyable mobilité du phénomène mémoriel qui jamais ne restitue le même, l'opération de remémoration

²³*Ibid.*, p. 1182.

²⁴Sauf erreur, quinze occurrences du mot « haie », puis six occurrences du mot « coucou » dans la section IV, auxquelles s'ajoutent quelques mentions du cri de l'oiseau ou d'un oiseau analogue.

²⁵Séquence importante, comme en témoigne le fait que Simon a pensé, parmi les projets titulaires envisagés pour le roman de 1989, au titre « Le Lion noir ».

²⁶Expression que le romancier, pour sa part, n'emploie pas. Rappelons que les mois de l'hiver 1939-1940 au froid « cosmique » font l'objet d'une évocation somptueuse dans *Les Géorgiques* (1981) (Les Éditions de Minuit, p. 100-139).

ne cessant de se renouveler²⁷ ; seule la plasticité de la langue est à même d'épouser une telle variabilité – ou de la générer –, puisqu'on se souvient « en mots ».

§21

Ce travail de reprise incessante d'un fragment narratif ou descriptif, donné pour séquence mémorielle – mais toujours remodelé – se manifeste à l'échelle de l'œuvre entière. Il serait sans doute légitime de se demander comment *L'Acacia* offre en nombre des variantes de variantes (encore retravaillées par exemple dans *Le Jardin des plantes*, 1997)²⁸ puisqu'il s'agit d'un trait structurel fondamental de l'écriture simonienne. Mais un tel propos déborderait l'objet de cette réflexion.

Selon quels processus se souvient-on ?

§22

Toute mémoire, pour s'éveiller, a besoin de circonstances favorisantes : fréquentation mentale d'un site privilégié, garant de passés emboîtés, ou consultation d'archives familiales à partir desquelles la rêverie peut librement se déployer. Tous les textes de Simon accueillent ce « comment » du souvenir. *L'Acacia* ne minore pas la vertu de tels éléments déclencheurs, revenant par exemple sur le génie propre de la grande maison perpignanaise, définie comme « un îlot, une sorte de lieu épargné, préservé dans l'espace et dans le temps » (p. 200-201), favorable aux effets de palimpseste. Au claquement imaginé de la « porte passante » du portail au-delà duquel se serait effacée la silhouette équestre du père (p. 211), répond le bruit sourd du « vantail » refermé avec précaution par le fils (p. 348), tentant à sa façon de revivre, après le traumatisme guerrier, à l'occasion de ses échappées nocturnes au bordel. Cette présence du lieu transgénérationnel est récurrente chez Claude Simon, elle prend néanmoins une intensité certaine dans *Histoire*²⁹ et *L'Acacia* et le principe de gémellité induit est encore accentué par l'effet de boucle inversée de l'excipit du roman de 1989, rejoignant l'incipit de celui de 1967.

§23

²⁷C'est dans le sillage énonciatif de l'adverbe de temps « Maintenant » que sont rassemblés, dans *Le Jardin des plantes* (1997), trois souvenirs de moments potentiels d'imminence fatale, dont celui du cirage des housseaux (LesÉditions de Minuit, p. 309-310).

²⁸Voir C. Simon, *Œuvres*, « Notice » de *L'Acacia*, op. cit., p. 1582-1585. Voir également C. Guizard, *Bis repetita. Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, L'Harmattan, 2005. On peut aussi s'intéresser à la manière dont Simon retravaille un récit court déjà publié en revue et réinséré dans un roman : tel est le cas du texte « Babel », écrit en 1952, accueilli en octobre 1955 dans la revue *Les Lettres nouvelles* et dont on retrouve maints éléments dans la trame de la section VI de *L'Acacia*, qui ouvre à la séquence narrative seconde d'un voyage en Europe. Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Réa Simon et présenté par nos soins dans *Cahiers Claude Simon*, n° 7, op. cit., p. 9-37.

²⁹Pour un dossier sur le texte d'*Histoire* (1967), voir *Cahiers Claude Simon*, n° 6, dir. A.-Y. Julien, PUP, 2010, p. 23-63.

Quant aux traces des archives familiales, elle abondent : photographies du père envoyées des colonies à ses sœurs, cartes postales de soupirants divers reçues par la mère et agrémentées de compliments convenus, cartes postales de ruines de guerre transmises par la veuve à ses proches, allusion aux dix-neuf cartes postales adressées par le père le même jour à la jeune fiancée qui l'attend par-delà les mers, témoignage d'une incontestable flambée amoureuse³⁰... La critique simonienne a souvent exploré ces dispositifs complexes de collages ou de pseudo-collages pratiqués par l'écrivain avec des mécanismes connexes de spécularité, familiers à tous les Nouveaux Romanciers. Nous ne nous y attarderons donc pas. Simon, en tout cas, sait admirablement procéder à la narrativisation d'une description de cliché, traiter un tableau de personnages « à la manière d'une photographie » ou prétendre évoquer le faire photographique compulsif d'un de ses protagonistes³¹ (cette frénésie est ici prêtée à la mère). Pas d'effet de réel, mais un jeu de bougé visuel, vertigineux, qui invite le lecteur à s'interroger sur la nature et la diversité des médiations engagées par l'écriture. Et il suffit parfois au romancier de s'en remettre à un leit-motiv, pour dire le pathétique d'une mémoire obsédée par un simple portrait, trop longtemps vu à travers les yeux d'une veuve, celui de l'homme « à la barbe carrée » et « au regard de faïence », qui apparaît si souvent au fil des pages de *L'Acacia*.

AUTRES VISAGES DE L'HISTOIRE

Du côté d'une histoire culturelle

§24

Il serait pourtant réducteur de ne valoriser dans ce texte que ce qui est au diapason d'une mémoire individuelle. En témoigne d'ailleurs la nature des archives familiales exploitées, si « génériques », si intrinsèquement mêlées aux documents ordinaires d'une société, d'une époque, de moments troublés du passé collectif (titres et unes de journaux, listes des centres mobilisateurs, images tremblotantes de films d'actualité de la Grande Guerre, notification de la « croix de la légion d'honneur » décernée à titre posthume...). À cet égard, l'anonymat des protagonistes, maintenu tout au long du roman, prend tout son sens. Derrière des individus se dessinent des groupes dans leur environnement social, avec leurs façons de sentir et d'imaginer ou les déterminismes socio-économiques

³⁰Voir la « Note » sur les cartes postales d'*Histoire* (D. Zemmour), C. Simon, *Œuvres II*, op. cit., p. 1408-1414.

³¹On ne saurait oublier le personnage de Montès, objet de fascination du Je narrateur dans *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* (1957), dont l'appareil photographique est dit être le « troisième œil ».

qui pèsent sur eux³². Histoire et géographie³³ s'allient sous le signe de la longue durée. L'attention aux structures mentales d'un groupe en une période donnée fait parfois songer à la démarche historique (proche d'une anthropologie historique), qui s'est frayé une voie tout au long du XX^e siècle à partir de la fondation de l'école des Annales en 1929, s'est ramifiée à maintes reprises et se prolonge aujourd'hui encore dans une histoire culturelle. Le choc des milieux, paternel et maternel, est abordé avec cette lunette. L'armée, celle de 14, comme celle de 39-40, se révèle sous toutes ses facettes, jeunes recrues bruyantes de la société paysanne à la « sauvage docilité », officiers de marine évoquant « les souvenirs des fumeries d'Hanoï » ou gradés de la cavalerie en mai 1940, habités par une seule pensée : « “La cavalerie française ne fuit pas” » (p. 296). Comment dire d'ailleurs le désordre d'une armée « défaite » sans avoir donné accès à ce dont elle est « faite » ? Claude Simon ne saurait se confondre avec le chroniqueur d'un siècle traversé par deux guerres. Simplement, des éclats de chronique s'insèrent dans le tissu du texte, conférant cette fois à l'histoire évoquée un statut d'expérience partagée.

L'Histoire, vieille ogresse vorace

§25

Mais point aussi tout au long de *L'Acacia*, une interrogation, concernant globalement le rapport de l'homme à l'histoire, de portée plus philosophique, infiniment angoissante, celle-ci : la question est de savoir si l'histoire en tant que processus d'ordre humain est finalement identifiable. Simon rejoint tous ceux qui, au moment de la montée des périls ou après la Seconde Guerre mondiale, ont douté de la pertinence de toute foi humaniste, y compris de celle qui se réfugie dans l'espérance historique d'une perfectibilité et d'un accomplissement collectif. Si l'on s'en réfère aux penseurs de la fin du XIX^e siècle, il s'agit d'une grille philosophique de lecture de l'histoire plus nietzschéenne qu'hégélienne (et *a fortiori* marxiste). La guerre, ou les guerres qui ponctuent l'aventure de l'humanité, apparaissent comme l'extériorisation d'une irrationalité destructrice fondamentale, cyclique, présente au cœur de chaque individu, y compris lorsque l'irrationalité prend les atours domestiqués de la discipline militaire³⁴, ou décents, de la mémoire

³²Le texte de *L'Herbe* (1958), déjà, revisitait la définition de l'« Histoire », à travers la voix de Pierre, père de Georges, refusant à celle-ci de se confondre avec « une série discontinue de dates, de traités et de batailles spectaculaires et cliquetantes », pour voir en elle un processus « sans limite » dont les acteurs ou « participants » sont aussi les anonymes, déplacés par la guerre, telle la vieille tante Marie, « faisant preuve d'autant de tranquille courage [...] que les jeunes, farauds, héroïques, désuets et absurdes Saint-Cyriens en casoar et gants blancs » (Les Éditions de Minuit, p. 34-36).

³³Voir *Claude Simon géographe*, dir. J.-Y. Laurichesse, Classiques Garnier, 2013.

³⁴N'oublions pas que le père, à partir du moment où il a intégré son régiment de marine, est le « barbare

des morts.

§26

Nul hasard si l'accent est mis, plus encore que dans *La Route des Flandres* sur la folie du colonel qui conduit son escadron vers sa perte (p. 284 ; p. 286 ; p. 317), de même que la mère, dans sa recherche effrénée d'une sépulture, est la « folle » que ses belles-sœurs s'emploient tant bien que mal à calmer (p. 72). Au fond, Simon ne laisse pas ignorer au lecteur l'équivalence entre guerre et Nature. D'où cette récurrence de l'image de la guerre en monstre engloutisseur ou, du moins, en monstre s'étant adjoint les facultés de dévastation et d'engloutissement de la Nature : on pourrait citer, entre tant d'autres exemples, le « bruit de catastrophe naturelle » (p. 33) des avions mitrailleurs allemands en repérage ; les cavaliers absorbés par la « grasse et verte campagne » (p. 42) ; la foule massée dans la gare de Perpignan, le 27 août 1939, « conglomérat d'hommes et de femmes » aux airs de « gens surpris par un orage » (p. 151), les quelques deux cents hommes débarqués au « centre mobilisateur de la cavalerie », ahuris « comme les rescapés de [...] quelque cataclysme cosmique » (p. 228)³⁵. D'où l'humour très beckettien – car pourvu d'une nuance blasphématoire, fréquente chez l'auteur de *Fin de partie* (1957) –, des sept jours de mai 1940 en genèse prolongée puis inversée (p. 43).

§27

Mais, précisément dans ce roman, ce n'est pas seulement la guerre, expression de la pulsion de mort, qui est comparée à une bête dévoratrice, c'est l'histoire elle-même qui finit par se muer en « ogresse » avide. Tout part cette fois du bruit du « vaste piétinement » des chevaux dans « le noir épais » de la nuit et de l'illusion qu'elle suscite :

la confuse rumeur de myriades d'insectes s'abattant en d'obscures nuées, dévorant les campagnes ou, pensa le brigadier, se montant les uns sur les autres, pressés sur quelque charogne déjà puante : non pas la matrice mais (comme si celle-ci contenait à la fois son origine et sa fin) le cadavre noir de l'Histoire. Puis il pensa que c'était le contraire, que c'était l'Histoire qui était en train de les dévorer, d'engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers [...], dans son insensible et imperforable estomac d'autruche où les sucs digestifs et la rouille se chargeraient de tout réduire, y compris les molettes aux dents aiguës des éperons, en un magma gluant et jaunâtre de la couleur même de leurs uniformes, peu à peu assimilés et rejetés à la fin par son anus ridé de vieille ogresse sous forme d'excréments. (p. 236).

§28

policé » (p. 120). Quant à l'armée, elle est définie comme « un reliquat de barbarie recouvert d'une sorte de vernis » (p. 76).

³⁵On notera également l'attention portée à l'inondation catastrophique qui dévasta Vernet-les-bains en octobre 1940 (p. 260), petite ville d'eau endormie où la mère séjourne pour la santé de l'enfant au mois d'août 1914 et où elle reçoit l'annonce de la mort de son époux.

Image certes grotesque et hallucinée, cauchemardesque même dans son mouvement de brusque bascule (les cavaliers saturant la surface d'un monde d'apocalypse avant d'en être les victimes impuissantes), mais surtout vision cyclique et tragique de l'existence historique de l'homme. La cohérence métaphorique du texte peu à peu se révèle : si le portrait de la mère en consommatrice de « chocolats épais » et en collectionneuse de « menus chez le gouverneur », est souvent si ironique³⁶, si sa voracité est l'un des signes de son deuil, avant qu'elle ne soit elle-même mangée de l'intérieur par la maladie – et réduite au profil d'une « lame de couteau » (p. 161) –, c'est qu'elle se confond parfois fantasmatiquement avec une nature génératrice mais aussi engloutisseuse et destructrice, accordée au pouvoir dévastateur de l'histoire.

§29

Et face au tragique de l'expérience existentielle, à la menace d'une histoire appelée à redevenir régulièrement prédatrice, un seul remède, l'art ou du moins l'effort de travail dans cette direction, matérialisé dans le cas du brigadier revenu à son point de départ, par le dessin minutieusement exécuté des « feuilles d'un rameau, [d'] un roseau, [d'] une touffe d'herbe, [de] cailloux » (p. 367) ou par l'écriture réenclenchée aux abords d'un « grand acacia », aux « folioles ovales teintées d'un vert cru » (p. 371), en d'autres termes, du fait du contact sensible avec une nature cette fois vivifiante – si paradoxal que cela puisse sembler – parce que captée sans pathos, saisie dans sa nudité non ornementale et dans son mouvement toujours recommencé d'ébrouement et d'apaisement. Cette valorisation de l'élémentaire que Claude Simon a admirée chez d'autres grands contemporains (Miró, Dubuffet, en particulier³⁷) n'est pas une pose d'esthète³⁸. Le seul engagement qui vaille, aux yeux de l'écrivain, ne repose pas sur un discours utopique, alimenté par le leurre d'une histoire idéalisée ou prétendument décryptée et comprise, il est celui de l'artiste, adonné dans le mouvement même de la langue, à l'appropriation du Temps perçu, vécu, senti, subi, remémoré et parfois partagé.

³⁶En témoigne la couleur systématiquement péjorative et « naturante » des comparants qui lui sont associés dans le début de la section V (« génisse », « paisible ruminant », « plante d'agrément »...). La mère jeune et la nature printanière de mai 1940 partagent d'ailleurs le qualificatif d'« opulent ».

³⁷Le dialogue de Simon avec le peintre espagnol est intensément lisible dans *La Chevelure de Bérénice*, texte proposé d'abord par Simon sous le titre *Femmes*, en regard d'une série de reproductions de peintures de Miró, et publié chez A. Maeght en 1966, puis sous son nouveau titre aux Éditions de Minuit (1984) ; et dans C. Simon, *Œuvres, op. cit.*, p. 551-564 ; « Notice », *ibid.*, p. 1362-1375. Pour un éclairage sur le rapport entre Simon et Dubuffet, on se reportera à Claude Simon, Jean Dubuffet, *Correspondance 1970-1984*, L'Échoppe, 1984.

³⁸Valorisation de l'infime qu'il admire aussi chez certains anciens comme Dürer, peintre du détail végétal, injustement méprisé par une critique de type académique, comme il est suggéré dans le texte de *La Bataille de Pharsale* (1969) (Les Éditions de Minuit, p. 173-174 ; p. 238).

Quelques mots à propos de : Anne-Yvonne Julien

Anne-Yvonne Julien est professeur de littérature française contemporaine à l'université de Poitiers. Une part majeure de ses travaux est consacrée au rapport entre écriture, mémoire et histoire au XX^e et XXI^e siècles (M. Yourcenar, C. Simon, P. Modiano).

Pour citer cet article

Anne-Yvonne Julien, « Tracés de l'histoire et de la mémoire dans *L'Acacia* (1989) de Claude Simon », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 07/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/273>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/274>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

L'Arche triste ou Les Désastres de la guerre Luso-Angolaise selon António Lobo Antunes

Julia Peslier

Je n'ai pas connu de héros. J'ai connu de pauvres hommes, pas même
des hommes
(on se figurait être des hommes)
des gamins. La littérature, qu'elle aille se faire foutre
(pardon)
l'écriture qu'elle aille se faire foutre
(pardon encore)
António Lobo Antunes, « 078902630 RH+ »^a

^aA. Lobo Antunes, « 078902630 RH+ », *Livre de chroniques IV*, traduit par Michèle Giudicelli, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2009, p. 125. Le titre de la chronique est son numéro de matricule.

Os Cus de Judas sont une immense arche triste, statique, paradoxale. Gardeur d'un bestiaire aussi nombreux qu'improbable, riche de plus de 70 espèces, l'écrivain portugais y fait figure d'un Noé, « irrémédiable naufragé¹ » revenu de tout de son retour d'Afrique. Médecin-soldat et alter ego en fiction, le narrateur et protagoniste de l'histoire n'est autre que la hyène au rire irrémédiable de ce Zoo étendu à tout l'alphabet du livre. C'est là le résultat d'une lente métamorphose de l'homme en bête, qui, endossant provisoirement des formes d'insecte, de girafe, de chien, de bœuf blessé, de cheval, de caméléon, de pieuvre ou de corail, trouve sa définition en fauve², devant le paroxysme atteint dans le « douloureux apprentissage de l'agonie », [« *a minha dolorosa aprendizagem da agonia* », D]. Sofia, la femme angolaise tacitement aimée est morte, elle qui représente la réconciliation possible, au moins à titre privé, entre une Angolaise qui veut sa liberté, militante du MPLA, et un Portugais qui ne veut pas faire la guerre qu'il fait pourtant. Pire : violée collectivement par les hommes de la cruelle PIDE, elle est enterrée dans le trou qu'elle a elle-même creusé (le *bilhete para Luanda* selon le terme de la PIDE, Q). Dans cette mise en ordre alphabétique d'une Guernica luso-africaine³ et qui ressort « d'un examen critique et émotionnel de la guerre en Angola de A à Z » (María Alzira Seixo)⁴, d'un « édifice anamnétique » où chaque chapitre est un apprentissage (Joana Duarte Bernardes)⁵, la concordance entre sa lettre S et son prénom a rendu la séquence particulièrement frappante pour le lecteur et la critique, comme s'agissant d'une pièce enfin encadrée dans le puzzle narratif qui restituerait d'un coup une lisibilité possible entre le fond et la forme.

§2

Pourquoi tant de bêtes colonisent-elles le récit, fictionné pour part, de ces mémoires

¹La figure du conteur au bord du naufrage se précise, de M à N : M « Assis à la table de mon bureau, je me sens sur la passerelle de commandement déserte d'un navire qui coule, avec mes livres, mes plantes, mes manuscrits inachevés [...] », « *sentado à secretária do escritório sinto-me na ponte de comando deserta de um navio que se afunda, com os seus livros, as suas plantas, os seus manuscritos inacabados* » ; N « De sorte que [...] j'ai commencé à raconter [...] l'histoire de cet irrémédiable naufragé que je sentais en moi, de temps en temps » (« *De modo que [...] principiei a narrar [...] a história do naufrago irremediável que de quando em quando me sentia* »). Elle se connecte à celle du prêtre, « Noé perplexe », rencontré sur le bastingage en C. Tout au long de l'article, je renverrai non aux pages mais aux lettres où apparaissent les citations, pour générer un art de mémoire interne au récit, rejoignant en cela la notation de María Alzira Seixo.

³Voir en R : « *de forma que essa Guernica se transformou pouco a pouco na minha Guernica* » ; « De sorte que cette *Guernica*-là s'est transformée, petit à petit, en ma propre *Guernica* ».

⁴M. Alzira Seixo, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisbonne, Dom Quixote, 2002, p. 42.

⁵J. Duarte Bernardes, « História e memória na ficção post-modernista portuguesa. *Os Cus de Judas e As Naus* », *Labirintos*, n° 2, p. 1-28.

bien réelles⁶ de la guerre coloniale où s'affrontèrent le Portugal de Salazar et les mouvements de libération pour l'Angola (MPLA, Unitá, FNLA⁷), de 1961 à 1975⁸ et à laquelle António Lobo Antunes participa du 6 janvier 1971 au mois de mars 1973 ? Pourquoi les vingt-trois lettres de l'alphabet portugais en organisent-elles le déroulé selon un mouvement à la fois si organique (tenu par l'écriture dans la langue portugaise) et mécanique (frappé par l'arbitraire et la convention de l'alphabet ordonné) ? Ce sont là les deux bords extrêmes et non contradictoires par lesquels la critique enregistre le processus alphabétique. D'un côté, et faisant de l'alphabet au complet le moteur du récit, c'est la langue portugaise, décomposée analytiquement, qui est nommée, permettant un réapprentissage et une stimulation de la parole. Telle est l'hypothèse de Joana Duarte Bernardes (« *a escolha de uma divisão alfabética para a sequência titular aponta para a memória como potência criadora, como se ela própria fosse o princípio e o fim. [...] A/Z, tal como A/Ω bíblicos, se apresentam como sümula representacional* »⁹) ou encore d'Emmanuel Bou-

⁶Des épisodes contés dans *Os Cus de Judas* sont régulièrement attestés par l'écrivain dans sa correspondance, ses chroniques et ses entretiens : par exemple, les paroles du missionnaire basque, le capitaine Melo Antunes déplacé pour avoir congédié un agent de la PIDE qui avait frappé au ventre une femme enceinte, « les colliers faits d'oreilles humaines » des officiers Katangais (respectivement en R, F et J et *Conversations avec António Lobo Antunes*, Christian Bourgois Éditeur, p. 99-101). Au plan autobiographique, la date du 22 juin 1971 en I associée à la naissance de la fille du narrateur, est celle de la fille de l'auteur (cf. *Lettre du 23 juin 1971*, Chiúme, adressée à sa petite fille, *Lettres de la Guerre*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004, p. 241-424) et la lecture en parallèle des *Lettres de la Guerre* et de *Os Cus de Judas* montre le terreau du réel, la teneur autobiographique et la mémoire lancinante à l'œuvre dans le récit.

⁷Je joins à la fin de l'article quelques notes rapides sur le lexique portugais, les acronymes liés au contexte angolais et la traduction en français.

⁸Signée le 11 novembre 1975, l'Indépendance de l'Angola est effective un an et demi après la Révolution des Œillets du 25 avril 1974, qui précipite la fin de la dictature salazariste et ouvre les négociations avec les mouvements de libération angolais. L'accalmie est hélas sitôt rompue. 1977 signe une nouvelle escalade de violence, avec la répression du 27 mai où des dizaines de milliers de militants et de civils sont emprisonnés, torturés, assassinés. L'« Angola postcolonial » (selon le titre rassemblant les essais de Christine Messiant, Paris, Karthala, 2008) n'en a donc pas fini avec la guerre : entrant dans une guerre civile et régionale de près de 27 ans, le pays a été un terrain d'affrontement de la guerre froide, les différents mouvements de libération se déchirant pour le pouvoir étant soutenus chacun par des puissances différentes. D'où l'accusation du protagoniste en E, qui élargit à tous ces acteurs la responsabilité de leur assassinat. António Lobo Antunes reviendra sur ce théâtre sanglant de mai 1977 dans son livre *Comissão das Lágrimas* (2011, non traduit), lu par la critique comme un réinvestissement en fiction de la figure de la Virinha, militante du MPLA assassinée en mai 1977 et porte, selon l'écrivain « sur la mort de Jonas Savimbi, lors d'un attentat commis par les services d'intelligence portugais, israéliens et nord-américains, qui l'avaient localisé par son téléphone ». (*El País*, édition du 24 septembre 2015. Je traduis.)

⁹J. Duarte Bernardes, *op. cit.*, p. 3 : « le choix d'une division alphabétique pour les titres de chapitre fait signe vers la mémoire comme puissance créatrice, comme si elle était elle-même le principe et la fin.

ju, qui y observe « le passage progressif du silence au réapprentissage du discours »¹⁰. De l'autre, n'assignant pas de manière évidente un mot-clé ou vecteur à chaque chapitre identifié par sa lettre, ce sont la convention du rangement, son caractère méthodique, totalisant qui ressortent ; telle est l'analyse défendue par Victor Ericedo pour qui « *la serie alfabética [...] dispone los capítulos, como una especie de orden convencional pero sin dirección, una materia prima que el narrador trata de colmar [...]. El lenguaje desrealiza la experiencia pero es el único acceso a la misma* »¹¹.

§3

Vingt-trois lettres pour vingt-sept mois d'« esclavage sanglant » [« *escravidão sangrienta* », S], « d'angoisse et de mort » [« *de angústia e de morte* », Z], dans un combat contre des « ombres » [*sombras*] et des « fantômes » [*fantasmas*], « comme si un garçon devait lutter contre les spectres du père de Hamlet » [« *como se um gajo estivesse a lutar contra os espectros do pai do Hamlet* »¹²] : le dispositif défie le lecteur d'aller jusqu'au fond de ce « Voyage au bout de la nuit »¹³, au cœur d'un colonialisme épuisé et mis sous tutelle de la dictature, et d'en recomposer le savoir disséminé. Prenant acte de ce que la critique a abondamment traité les problématiques de l'autobiographie, de la catharsis et de l'identité, les perspectives de la déconstruction et du post-colonialisme, l'écriture de la guerre et le travail de la fiction¹⁴, nous explorerons tout particulièrement

[...] A/Z, tout comme les A/Ω bibliques, se présentent comme récapitulation représentationnelle ». Je traduis.

¹⁰E. Bouju, *La Transcription de l'histoire*, Rennes, PUR, 2005, p. 129.

¹¹V. Ericedo, « Figurar la guerra. Sujeto et estilo en *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes », *Revista Iberoamericana*, XII, n° 47, 2012, p. 77-78 : « La série alphabétique dispose les chapitres dans une sorte d'ordre conventionnel mais sans direction, une matière première que le narrateur essaie de combler [...]. Le langage déréalise l'expérience, or c'en est l'unique accès ». Je traduis.

¹²*Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do trapeiro*, éd. A. P. Arnaut, Coimbre, Almedina, 2008, p. 25.

¹³Son père le lui fit lire à l'adolescence : le roman retentit très fortement sur sa vocation d'écrivain, lui revient lors de ses lectures sur le front à Chiúme (voir *Lettres de guerre*, op. cit.).

¹⁴Voir sur l'écriture du sujet et de la catharsis : S. I. Sousa, « O Pacto emocional em *Os Cus de Judas* », *Revista Divergências*, v. 8, n° 1, 2010 ; N. Kampff Garcia, « Uma catarse no espelho : *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes », *Revista Maringá*, v. 36, n° 3, 2014, p. 325-333. Sur l'écriture de la guerre et de la mémoire : E. Bouju, « Modèle, prétexte et repoussoir : le détournement du récit de guerre dans *Saúl ante Samuel* de Juan Benet et *Os Cus de Judas* d'António Lobo Antunes », C. Milkovitch et R. Pickering (dir.), *Écrire la guerre*, Grenoble, CRLMC, 1999, p. 251-265 ; F. Cammaert, *L'Écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*, préface de Maria Alzira Seixo, Paris, L'Harmattan, 2009 et sa thèse de doctorat ; B. Dos Santos, « Mémoires de l'expérience de la guerre coloniale dans *Os cus de Judas* d'António Lobo Antunes », Françoise Dubosquet Lairys (dir.), *Les Failles de la mémoire. Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Rennes, PUR, 2016 ; O. Kleiman, « La rumeur des manguiers de Marimba. Poétique de la guerre : *Le Cul de Judas* d'António Lobo Antunes », O. Kleiman, A.-M. Pascal et

ce rapport du signe (la lettre et le chiffre) et son efficace singulière, exhaustive et éreintante pour nommer des Désastres de la guerre luso-angolaise, fabrique littéraire d'un art de la mémoire par une tentative d'exhaustion dans la langue, dans la culture et dans l'expérience traumatique à la fois privée (comme acteur et témoin) et collective, générationnelle. Retournant à l'œuvre sa contrainte, nous questionnerons cette double étrangeté que constituent l'omniprésence du bestiaire et l'ordonnancement de l'abécédaire, prenant successivement l'alphabet à rebours, dans son mutisme, dans son désordre, dans sa roue.

DE Z À A. DU ZOOLOGIQUE À L'AQUARIUM

[Lisbonne, 1977, 6 ans après la guerre. récit rétrospectif]

§4

Aigles, araignées, autruches, cacatoès, chameaux, chats, cheval-boeuf, cochon, coquillage, crocodiles, éléphants, girafe, hiboux, hippopotames, hyènes, lézards, lions, mandrills, mites, mouches, oranges-outangs, ornithorynques, ours, papillons, phoques, pingouins, renards, rhinocéros, serpents, tamanoirs, tigres, toucans [A] – ils composent la *dramatis personæ* attendue, vivant, du Zoo (le « Zoologique [Zoológico] » comme on l'appelle en portugais, en omettant le nom de Jardin) et des quartiers avoisinants¹⁵, à peine troublé par le chœur fantomatique des chiens défunts dont les aboiements impossibles hanteront tout le récit. Mais leur troupeau s'étend : bassets, caniches, coquillage, chouettes, crapaud, escargots, huître, insectes, larve, lévriers du Greco, ophidiens, perdrix, perroquets de comptine populaire (*Papagaio loiro*) et populiste (Tomás Ribeiro), pieuvres, pigeon, poux, souris. L'excès questionne, inquiète, d'autant plus qu'il est loin de manifester une passion enfantine pour les imagiers animaliers, qu'il participe acti-

P. Rousseau (dir.), *Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre. La littérature postcoloniale en langue portugaise*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2010 ; I. Moutinho, *The Colonial Wars in Contemporary Portuguese Fiction*, Woodbridge, Tamesis, 2008, Chapter 1 « *Os Cus de Judas* » ; N. do Vale Cardoso, *A Mão-de-Judas. Representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes*, Texto, Coleção António Lobo Antunes - Ensaio, v. II, 2011. Sur la déconstruction, l'historiographie et le post-colonialisme : M. Alzira Seixo, « Parte II. 1. Autobiografia. B Pós-colonialismo. C. Prosódia do texto de ficção », *op. cit.* ; H. Silva, *A Metaficção Historiográfica no Romance Os Cus de Judas, de António Lobo Antunes*, Tese Doutorado, Orientadora : Profa. Dra. Lillian Lopondo, São Paulo, USP, 2007.

¹⁵Voir L. M. Veiga, « Carnaval dos animais : uma leitura zoológico do romance *Os Cus de Judas* », *Revista Crioula*, n° 2, 2007 et N. do Vale Cardoso, *A Mão-de-Judas : representações da guerra colonial em António Lobo Antunes* », *Texto*, 2010 (notamment : III, 2 « O jardim zoológico : um mundo ptolomai-co »).

vement du travail de la métaphore fondant l'ironie de la voix¹⁶ et qu'il imprègne tout le livre d'un bestiaire apocalyptique, fantomatique, plus proche de Noé que de Linné. C'est ce que suggère la représentation du navire de guerre en route pour Luanda, quand le protagoniste se trouve un frère en inquiétudes, partageant un « tourment impossible à localiser [*aflição inlocalizável*] » du prêtre, croqué en

Noé perplexo embarcado de force dans uma arca où tous les animaux ont la colique, des animaux arrachés à leurs forêts natales de bureaux, de tables de billard et de clubs privés, pour être lancés, au nom d'idéaux véhéments et imbéciles, dans deux années d'angoisse, d'insécurité et de mort.

Noé perplexo, embarcado à força numa arca de bichos com cólicas, que arrancaram às florestas natais das suas repartições, das suas mesas de bilhar e dos seus clubes recreativos, para os lançar, em nome de ideais veementes e imbecis, em dois anos de angústia, de insegurança e de morte. [C]

§5

En sourdine, *Les Lusiades*, l'épopée fondatrice de la littérature portugaise et du mythe des Navigateurs (ceux qui ont donné « des mondes nouveaux au monde », selon le vers de Camões¹⁷), se superposent à la référence biblique. Que ce peuple qui a tourné le dos à sa légende, que cette armada en mode mineur d'hommes de bureaux et de bars ayant posé pied à terre remonte subitement sur un navire et le désastre s'enclenche, épopée dérisoire et parabole détournée, congédiant toute espérance de salvation. Car le navire est un bateau militaire portugais, non l'une de ces glorieuses caravelles tout droit sorties des *Lusiades* et des non moins fallacieuses histoires officielles des manuels scolaires portugais. Cinq siècles après, António Lobo Antunes révisé la prophétie de Camões en un constat amer :

Le-monde-que-le-portugais-a-crée, ce sont ces noirs concaves de faim qui ne comprennent pas notre langue, c'est la maladie du sommeil, le paludisme, l'amibiase, la misère

¹⁶E. Fonseca, « A Metaforização em *Os Cus de Judas* », Teixeira, Rui de Azevedo, *A Guerra Colonial*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, p. 361-373.

¹⁷L. de Camões, *As Lusiadas* : Canto II, 45 : « *Que, se o facundo Ulisses escapou/ De ser na Ogígia Ilha eterno escravo,/ E se Antenor os seios penetrou/ Ilíricos e a fonte de Timavo,/ E se o piadoso Eneias navegou/ De Cila e de Caribdis o mar bravo,/ Os vossos, mores cousas atentando,/ Novos mundos ao mundo irão mostrando.* » (« Car si l'éloquent Ulysse échappa à une servitude perpétuelle en l'île d'Ogygie, si Antenor pénétra dans les baies Illyriennes jusqu'à la source du Timave, et si le pieux Énée sillonna les eaux tempêteuses de Charybde et Scylla, les vôtres tentant de plus grandes entreprises révéleront au monde des mondes nouveaux. »

o mundo-que-o-português-criou são estes luchazes côncavos de fome que nos não entendem a língua, a doença do sono, o paludismo, a amebíase, a miséria [P]

§6

Pourquoi cependant inaugurer la narration de la guerre luso-anglaise par l'évocation du Jardim Zoológico, comme contrepoint au pouls implacable du récit, avec cette figure stupéfiante d'acrobate noir, rétrocedant indéfiniment en une arabesque aussi gracieuse qu'irréelle ? On a coutume d'y voir le signe vers l'enfance de Lobo Antunes, sorte d'âge d'or¹⁸, celui de l'innocence et de l'avant, que la participation dans la guerre coloniale et la prise de conscience brutale de ce qui est fait au nom du Portugal abolira. Or c'est plus que cela, quelque chose à la fois plus ancien et plus contemporain pour l'écrivain et qui localise déjà le mal flagrant au cœur du pays à travers ces animaux déplacés et qui ont des afflictions d'êtres humains. Vitrine de la puissance de l'Empire colonial portugais, fondé en 1848, ce plus grand Zoo d'Europe est une vaste mise en scène de la cage de l'Afrique et de l'exil subi jusqu'à ses bêtes¹⁹. C'est aussi la sortie traditionnelle proposée aux patients et collègues de l'hôpital psychiatrique Miguel Bombarda, l'autre « enfer » dont Lobo Antunes proposera la Connaissance, dans le roman suivant : des hommes enfermés sont invités à se délasser en observant des bêtes sous barreaux, spectacle paradoxal²⁰. Dès lors, flanquer le récit dès son orée de la mélancolie de la girafe, c'est nommer l'Afrique altière, libre et énigmatique et accuser sa dégradation brutale, par le colonialisme, en un phénomène d'exposition et de divertissement pour les enfants de la bourgeoisie, de ceux à qui on apprend encore que

la définition de « noir » c'était « créatures adorables quand ils sont petits », comme si on parlait de chiens ou de chevaux ou d'animaux étranges et dangereux

a definição de preto era « criatura amorosa em pequenino », como quem se refere a cães ou a cavalos, a animais esquisitos e perigosos parecidos com pessoas [R]

¹⁸Victor Ericedo voit dans cette image initiale l'« estetización de una infancia aurática [esthétisation d'une enfance auratique] », *op. cit.*, p. 73.

¹⁹Lecture partagée également par I. Moutinho (*op. cit.*, p. 16) et par D. Robertson.

²⁰Psychiatre révolté par les conditions faites aux malades dans le premier hôpital psychiatrique fondé au Portugal, il écrira jusqu'à sa crainte de passer patient : « *informo que estou a enlouquecer com vocês e quero que me levem daqui antes que me torne numa camisa de dormir de algodão recheada de pastilhas, a vaguear aos domingos de manhã pelas jaulas do Jardim Zoológico* » A. Lobo Antunes, *Conhecimento do Inferno*, Lisbonne, Dom Quixote, 1980, p. 101) (« [...] je veux qu'on me fasse sortir de là avant que je ne devienne une chemise de nuit en coton bourrée de pilules, qui erre le dimanche devant les cages du Jardin Zoologique. » *Connaissance de l'Enfer*, trad. par M. Giudicelli, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1998, p. 127.)

§7

toute une éducation coloniale fleurissant dans la métropole. Ils sont là, figures de *despaisados* [dépayés], les animaux malades d'exil, ceux pour qui le territoire est aboli. Perdus dans des visions doubles et irréconciliables de l'ici et du là-bas, ce symptôme commun à tous les Retournés de Lobo Antunes, ils évoquent quelque chose de la « négresse, amaigrie et phtisique,/ Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,/ Les cocotiers absents de la superbe Afrique/ Derrière la muraille immense du brouillard » croisée dans « Le Cygne » et le Paris de Baudelaire. Leur mal affectera autant ceux qui sont envoyés comme soldats en Afrique et n'ont rien à y faire que les rares d'entre eux qui reviendront au pays, la patrie évidée, ne trouvant plus de lieu où se tenir :

La peur de retourner dans mon pays me comprime l'œsophage, parce que vous comprenez, j'ai cessé d'avoir une place où que ce soit [...]. Je flotte entre deux continents qui, tous deux, me repoussent, nu de racines, à la recherche d'un espace blanc où m'ancrer [...].

O medo de voltar ao meu país comprime-me o esôfago, porque, entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse [...]. Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar [...]. [V]

§8

La guerre est un irrémédiable exil, et le soldat malgré lui un « émigrant forcé de la guerre, de retour aux bidonvilles des barbelés » [*« emigrante forçado da guerra de regresso ao bidonville do arame »*, N].

§9

Les grilles du zoo franchies par la narration, le règne animal tout entier se précipite dans les mémoires de guerre et envahit les visions et les sensations du protagoniste narrateur, en une gigantesque anamorphose animalière, une perspective dépravée où les bêtes fournissent odeurs, senteurs, textures et liquides, démarches, sons. Humides et odorants (huîtres et escargots), ils disent les femmes, leurs sexes, leurs chairs, l'érotisme compulsif. Décomposés, démembrés, dévertébrés, ils participent autant d'une dissection appliquée aux vivants (le regard clinique du Dr Lobo Antunes), d'une autopsie méticuleuse des morts (qu'il pratiquait à l'air libre en Angola), que d'un emballement de la mémoire traumatisée du survivant, qui vit parmi les fantômes et voit la mort partout à l'œuvre. Agrégés en figures improbables, baroques, monstrueuses, ils relèvent d'une distorsion de la vision hallucinée face au réel ordinaire. Unis dans des coïts tristes, ils figurent l'impossible réconciliation entre les corps, les êtres et leurs sentiments, leur assemblage désormais à jamais hétéroclite, et la possibilité de l'amour anéantie. Poisseux, éviscérés, visqueux, aux orbites vides, ils enfoncent la dernière frontière entre les vivants et les morts, réduisant l'arche biblique et la salvation des espèces à une embarcation militaire vouée à

tuer, Lisbonne pluvieuse à un vulgaire bocal baigné de cadavres et imbibé d'alcools forts, dégradant la légende des caravelles à la non-épopée d'un naufrage collectif. Et même, si on relie *Os Cus de Judas* à *Connaissance de l'Enfer*, la métaphore sera sardoniquement filée jusqu'aux boîtes de sardines, d'anchois et de thon qui imprégneront de leur odeur de « mer pour rire » le suicidé de Mangando étendu à côté d'elles (le même qu'en T), une image en réduction, terriblement parlante pour qui connaît la culture portugaise, des soldats morts renvoyés au pays dans le caisson, leur matricule dans la bouche²¹.

LA LANGUE RENTRÉE

[Ensilenciamentos]

§10

Car l'arche est bel et bien noyée, naufragée, aquarium lisboète aux sons étouffés où flottent indifféremment les corps rongés, mutilés, massacrés, disparus des soldats, compagnons, des militants et militantes, les vivants qui sont en fait des morts qui s'ignorent et les morts qui semblent avoir oublié qu'ils le sont et reviennent, corps assis dans les salons des vivants, visions épouvantables qui demandent des comptes à ceux qui ont survécu²². Pour tenir la métaphore : *peixe* (poisson vivant) et *pescado* (ceux pêchés, cadavre et nourriture toute ensemble) coexistent dans le même espace-temps liquide, se regardent entre quatre yeux, abolissent la séparation géographique, entre Angola et Portugal, chronologique, entre le passé et le présent, diégétique. Mué monstre (à la fois méduse, pieuvre et corail) dans l'aquarium de sa salle de bain, le narrateur voit sa mémoire hypermnésique, viscérale comme éviscérée. L'étanchéité relative et parégorique des temporalités n'est plus garantie : le passé est traumatique, le présent n'est plus le métier de vivre, mais de durer²³, forme de « survivre » mal nommé qui est un « moindre-vivre », un vivre amoindri. Point de « porte d'Afrique, la porte répugnante de la guerre » [« *a porta repugnante da guerra* », X] qui se puisse claquer, malgré l'envie qu'on en a. Et même, l'étanchéité des crânes ne joue plus son rôle : le *je* passe au *nous*, aspire son auditrice, lui

²¹A. Lobo Antunes, *Connaissance de l'Enfer*, op. cit., p. 316.

²²Par exemple en X : « j'ai envie d'expulser les défunts installés raides sur mes chaises dans une expectative pâle et tenace », « *Apetece-me expulsar estes defuntos hirtos instalados nas minhas cadeiras numa expectativa pálida e tenaz* ».

²³Voir *Connaissance de l'Enfer*, op. cit., p. 121 : « L'Angola pensa-t-il [...] peut-être que la guerre continue, d'une autre façon, en nous, peut-être que je continue à être occupé par l'immense, désespérante, tragique tâche de durer ». (*Conhecimento do Inferno*, op. cit., p. 77 : « *Angola, pensou ele [...] talvez que a guerra continue, de uma outra forma, dentro de nós, talvez que eu prosseguia unicamente ocupado com a enorme, desesperante, trágica tarefa de durar.* »)

transfert cette mémoire qui l'excède. À travers elle, à travers *nous*, symboliquement, l'Angola se donne comme l'ici et maintenant de Lisbonne, il en est la hantise quotidienne, sa teneur scopique, acoustique, émotionnelle, hallucinatoire, sa mise en scène spectaculaire qui congédie la possibilité d'un retour à la vie normale et à l'aveuglement pour tous.

§II

Pourquoi pourtant insister si pesamment sur la métaphore aquatique, qui reflue à chaque lettre du récit et qui finit par engloutir l'« exotisme » ou du moins l'extra-territorialité du Jardin Zoologique ? Elle dit quelque chose de la puissance du *silenciamento* [silenciation] qui accompagne l'expérience de guerre luso-africaine et une sorte de déni d'écoute à l'œuvre dans la société civile, elle-même prise en étau par la dictature de Salazar durant près de quarante ans²⁴. Le récit participe de la littérature des *Retornados*, les « Retournés »²⁵, du nom donné à tous ceux, soldats démobilisés, exilés de la dictature, portugais des colonies libérées, qui revinrent à la métropole et peinèrent à y (re)trouver un pays et dont António Lobo Antunes n'a cessé d'explorer les vies par la fiction²⁶ : désespérance, non-accueil et mutisme des soldats rentrés au pays tandis que se prépare la Révolution des œillets de 1974 (*Fado Alexandrino*), concomitance complexe des complots adversaires pour défaire ou refaire la dictature : militants révolutionnaires, militaires comme ceux des seigneurs de la guerre (*Fado Alexandrino*, *Exortação aos Cocalheiros*), fantôme de départ qui mine les profiteurs de la dictature quand celle-ci s'effondre (*Auto dos Danados*), non-épopées ou épopées dégradées, banlieusardes, misérables des *Retornados* (*As Naus*, *O Esplendor de Portugal*), violence crue des mineurs abandonnés, descendants luso-africains faisant les 400 coups dans les périphéries lisboètes (*O Meu Nome É Legião*)²⁷. Tous sont, à des titres très divers, frappés par cette imposition du silence et par cette revenance du passé colonial au cœur du Portugal post-colonial, reportant quelque chose en aval de la longue mise en échelle des esclavages, des oppressions et

²⁴Éducation conservatrice, régime autoritaire, société qui ne veut entendre, les figures du bâillon se multiplient dans le récit, depuis la chanson nord-brésilienne « *Papagaio Loiro* » qu'on assène à l'enfant pour l'empêcher de rendre son repas au numéro de matricule enfoncé dans la bouche des soldats. Sur la façon dont l'écrivain affranchit par la littérature et la beauté de sa langue les choses tues des violences et des censures, voir I. Cazalas, « Plurivocité de la violence et écriture de l'altérité dans *Le Cul de Judas* d'António Lobo Antunes », S. Bazile et G. Peylet (dir.), *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 211-224.

²⁵M. Ribeiro Calafete, *Uma História de Regressos – Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Porto, Afrontamento, 2004.

²⁶Pour aborder l'œuvre de António Lobo Antunes dans son ensemble, et outre le travail très passionnant de M. A. Seixo déjà mentionné, on pourra se rapporter en français à la thèse de V.-F. Obam (*L'Esthétique romanesque de António Lobo Antunes. De la continuité à la rupture*, thèse de doctorat dirigée par C. Dumas, soutenue en 2001 à l'université de la Sorbonne Nouvelle).

²⁷Pour une cartographie remarquable de l'œuvre romanesque de l'écrivain, voir M. A. SEIXO, *op. cit.*

des humiliations que comportait le colonialisme en amont, entre des Portugais de la métropole (citoyens de première catégorie), des Portugais natifs des colonies (dit citoyens de seconde catégorie), des déportés politiques, des déclassés ou même des délinquants ou criminels y refaisant leur vie. Ou selon la thèse du père d'Isilda quant à « ce que nous étions venus chercher en Afrique » [« *aquilo que tínhamos vindo procurar na África* »] dans *La Splendeur du Portugal* :

[...] non pas de l'argent ni du pouvoir mais des Noirs sans argent ni pouvoir qui nous donneraient l'illusion d'avoir de l'argent et du pouvoir que nous avions sans, en fait, les avoir parce que nous n'étions que tolérés au Portugal, regardés comme nous regardions ceux qui travaillaient pour nous et donc, d'une certaine manière, nous étions les Nègres des autres de la même façon que les Noirs possédaient leurs Nègres qui à leur tour possédaient leurs Nègres par degrés successifs jusqu'au fond de la maladie et de la misère.

[...] *não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de fato ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceitos com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria*²⁸

§12

Si en cette nuit de Lisbonne de 1979, la montée des eaux charrie si abondamment les sucres et les pansements des alcools forts, c'est qu'il y faut bien l'ivresse, pour que la langue se délie et mette en scène des désastres de la guerre luso-angolaise qui n'envient rien à ceux de Goya²⁹. L'homme qui parle transgresse, et l'écrivain qui publie tout autant, les différentes chapes de censures, tant internes et privées que sociales, politiques³⁰

²⁹L'on pourrait ainsi détacher, à la manière des 82 gravures de Goya, les « images » à la fois réalistes et allégoriques de ces désastres : colliers d'oreilles coupées des officiers katangais à la solde de la PIDE, parties de foots jouées avec les têtes coupées des prisonniers, viols répétés des femmes angolaises et des prisonniers, pédophilie sur les populations locales, tortures de toute sorte, violences coloniales, suicides, mutilations, dégradations. La liste s'allonge avec une désespérante régularité, au fur et à mesure que l'écrivain avance son œuvre.

³⁰Processus à la fois intérieur, psychique, privé qui commence dans le cœur de la guerre (cf la *Lettre du 19.04.1971* : « une chose curieuse que j'ai remarquée en moi, c'est que j'ai pratiquement cessé de parler et, au-delà des questions inévitables, posées aux malades, et des réponses à leurs demandes, je ne parle à personne, je suis intérieurement tapissé de silence. Ce processus de « silenciation progressive », qui avait commencé avant mon départ, approche maintenant du degré zéro. Bientôt je n'aurai plus besoin de voix

qui rendent inexistant, « irréel », « inaudible », le traumatisme africain dans la société contemporaine à la publication du livre. La métaphore du bocal inquiète alors le dispositif narratif de ce monologue comme maquillé en dialogue. S'il inocule son flot de « mémoires sales » dans l'oreille d'une femme qui comme dans les fados incarne Lisbonne, est-il pour autant entendu ?³¹ Qu'aura pensé cette Maria José, nommée seulement en H, qui partage son prénom avec celui de la femme de l'écrivain, destinataire sans voix du récit ? La critique se partage sur le mutisme de la femme, entre un pessimisme profond (elle incarnerait le bâillon, l'oreille sourde et sélective de la société) et une lecture plus optimiste, voyant en elle une chambre d'écho et d'écoute possible qui fera circuler la parole vers la société civile et vers la résurrection de ce « lazare déboussolé » [« *Lázaro desnortado* », Z]. Joana Duarte Bernardes oppose le mutisme [*mudez*] de Lisbonne (l'interlocutrice et le *silenciamento*) au silence [*silêncio*] de l'Afrique (Sofia et sa compréhension tacite). Devant cette double récusation de la parole féminine, qu'elle généralise à « la négation de la parole à l'autre (au colonisé : Sofia, la guérillera, l'Afrique) » Maria Alzira Seixo nomme chez le protagoniste un intervalle entre « une espèce de menace de misogynie et l'incapacité de subjectivation qui empêche la parole de l'autre »³².

Dans cet immense bocal où tourne et retourne ce peuple de désormais naufragés, les grands absents de *Os Cus de Judas* sont les « crocodiles » – qui, sans doute, se baignent encore près des rives du Tage, complotant au maintien de leurs empires économiques, ces quelques épouvantables familles, ces « seigneurs de la guerre » que l'écrivain portugais croquera à l'écoeurement dans des livres ultérieurs (*Exhortation aux Crocodiles*) en les saisissant dans les faisceaux de leurs femmes³³ (les officielles, les femmes de ménages) de leurs filles (les prostituées, les filles légitimes). Pour l'instant, António Lobo Antunes

pour rien », mais aussi extrinsèque, quand la famille, la société ne peut ni ne veut entendre le récit de comment c'était là-bas et sur lequel *Fado Alexandrino* revient, racontant le retour des soldats à Lisbonne, « phénomène d'amnésie collective ; cela n'intéressait personne de se souvenir de la souffrance de ceux qui étaient allés en Angola, personne ne voulait se souvenir de la répression sous laquelle le pays avait vécu pendant tant d'années » [*Conversations*, op. cit., p. 55].

³¹On peut en douter, si on se fie à l'univers sonore en I : « *E aqui estamos nós, afogados também, [...], polvos de aquário borbulhando palavras que a música de fundo dissolve num murmúrio de surdina de maré, você a escutar-me com a tranquila paciência das estátuas* » « Et nous sommes ici, noyés, nous aussi, [...] pieuvres d'aquarium qui borborygme des mots que la musique de fond dissout dans un murmure sourd de marée, vous m'écoutez avec la patience tranquille des statues. »

³²M. A. Seixo, op. cit., p. 65. Je traduis.

³³Pour approfondir les figures féminines dans l'ensemble de l'œuvre de António Lobo Antunes et les mettre en rapport avec celles de *Os Cus de Judas*, voir A. P. Arnaut, *As Mulheres na ficção de António Lobo Antunes : (In)variantes do feminino*, Texto, Coleção António Lobo Antunes - Ensaio, III Volume, 2012, outre le travail de M. A. Seixo, également très fin sur la question.

a soin de laisser l'ennemi invisible, au sens où l'ennemi n'est pas à Gago Moutinho, à Marimba, à Chiúme mais sur les places financières et politiques de Lisbonne, dans les grandes demeures tortueuses, et même sur l'échiquier du monde et de la guerre froide³⁴.

LES ABÉCÉDAIRES AFFOLÉS

[« *Quem me decifra o absurdo disto?* ^a »]

^a[E] « Qui va déchiffrer pour moi cette absurdité ? »

§14

Dès lors qu'on délie la langue du livre, c'est-à-dire qu'on prend au sérieux l'hypothèse de l'alphabet nommant dans la langue portugaise le squelette, l'ossature où viennent s'enrouler les mémoires circulaires et traumatiques de la guerre, les *Cus de Judas* parlent. Leurs abécédaires s'affolent, prélevant à tout va dans les réserves du musée, la bibliothèque, de la musique, dans les manuels de l'anatomie, la médecine (tant des corps que de ces crânes), mais puisant aussi dans le registre de la sexualité et de l'érotisme, de la topographie mythique de Lisbonne³⁵, de celle musicale, aussi incantatoire que désespérée, de l'Angola³⁶, dans la grande famille des résistances aux dictatures, dans les slogans du Portugal salazariste et colonialiste³⁷, dans les crimes commis durant la guerre coloniale. Associés dans telle lettre, ils se jointent et s'anamorphosent l'un en l'autre dans la suivante, se dissocient ailleurs, pour se retrouver plus tard. Leurs énoncés s'emmêlent : la guerre est à Lisbonne – « elle est ici dans cet appartement vide » [« *Está aqui, nesta casa vazia* », U], le « vrai nom » du narrateur est Malcolm Lowry [F], les figures des tableaux de maître descendent dans la rue, sont au village de lépreux. La circularité, l'ellipse, l'arabesque, ce sont là toutes sortes de figures que l'écrivain portugais investira par

³⁴[E] : « *são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os Americanos, os Russos, os Chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas [...]* ? » (« Sont-ce les guérilléros ou Lisbonne qui nous assassinent, Lisbonne, les Américains, les Russes, les Chinois, les fils de putains qui se sont concertés pour nous baiser au nom d'intérêts qui nous échappent, qui m'a enfilé dans ce trou pourri [...] ? »).

³⁵À commencer par Belém, tour d'où partaient les Navigateurs, le Monastère des Jéronymes où Vasco de Gama est enterré, Praça do Comércio, jusqu'au rond point final en Z, Praça do Areeiro, emblématique de l'architecture des années 40-50 de l'*Estado Novo*.

³⁶Tantôt réduite en une litanie militaire de campements ([T] : « *Mangando, Marimbanguengo, Bimbe e Caputo, eis os pontos cardeais da minha angústia* », « *Magando, Marimbanguengo, Bime et Caputo* : voilà les points cardinaux de mon angoisse »), tantôt nommant la beauté pure (les tournesols de la Baie de Kassanje, les eucalyptus de Ninda et de Cessa, la forêt de Chalala).

³⁷Sous un mode désarticulé, aggloméré : « *Angolénossa* » [angolaestànous], « *viváportugal* » [vive-Portugal], « *vivápátria* » [vivelapatrie] [N].

la suite dans son travail sur les voix et la forme polyphonique, chorale, du roman, géométrie de la courbe qu'il inscrit au départ et au terme du récit (des « ellipses lentes » du professeur de gymnastique noir qui le fascinent en A à l'« arabesque dédaigneuse » de la canne de la tante qui le juge en Z), tracés dans l'espace qui se répliquent dans le temps et dans le style. Pour l'heure, elles s'appliquent à des réseaux internes à la parole du narrateur et à leur mode de circulation dans les lettres. Le lecteur n'a plus qu'à dresser les listes de ces catalogues désordonnés et disséminés au fil de l'alphabet.

§15

Celui du musée est d'autant plus spectaculaire que déplacé, inattendu dans des mémoires de guerre en Afrique : Arcimboldo, Bosch, Botelho, Chagall, Cranach, El Greco, Giotto, de La Tour, Magritte, Modigliani, Picasso, Rembrandt, Soulages, Soutine, Utrillo, Van Gogh, Vermeer, Vésale, Vieira da Silva, Vinci... Pourquoi des peintres dans le Cul du monde ?, se demande Ivan Takashi Kano dans l'article qu'il y consacre³⁸, sinon pour partager une intelligibilité, avec le lecteur, de l'atrocité qu'ont constituée l'expérience de guerre et les ravages qu'elle a fait fondre sur une génération, déformant définitivement le regard porté sur le monde sur le mode d'un délire. Les peintres valent aussi par la manière qui les caractérise (Arcimboldo pour les compositions hybrides, Bosch pour le catalogue irrespirable des supplices). La littérature pointe la vocation de d'écrivain qui anime le jeune médecin António Lobo Antunes jusque dans la jungle africaine, où il se révèle un ardent lecteur, anxieux de recevoir tel ou tel livre, commentant passionnément ceux déjà lus à sa femme. Proust, Céline, Lowry, Twain, les écrivains sud-américains, les poètes portugais sont bel et bien présents pour lui en Angola, contemporains de Chiúme ou de Bimbe, ce dont la mémoire du protagoniste témoigne. Ils ne sont pas une béquille *a posteriori* importée dans le récit angolais pour en contenir la logorrhée pathologique, ni même une bibliothèque d'un lecteur en temps de paix plaquée sur le feu de la guerre pour donner des lettres de noblesse aux mémoires de guerre. Cité en L par son prénom, Luandino Vieira se détache : lui qui partage le savoir de Lobo Antunes quant à la réalité de cette guerre luso-angolaise (« *a gente é que somos de verdade e o resto nunca que existiu* » ; « c'est nous qui sommes en réalité » « le reste jamais n'exista »). Écrivain angolais, militant du MPLA arrêté par la PIDE, condamné à quatorze ans de prison au terrible bagne de Tarrafal (Cap-vert), il est celui qui, de l'autre côté des lignes, a également accès à la parole, fait œuvre de littérature dans une langue portugaise imprégnée et réinventée avec le quimbundo, énoncée depuis le local angolais. D'autres listes s'ajoutent – musiciens nombreux (où le jazz domine), cinéastes : la culture serait-elle un dernier rem-

³⁸I. T. Kano, « A que veio este museu no meio d'*Os Culs de Judas* ? », revista *Metamorfoses*, v. 13 n° 2, 2015.

part pour contenir, dans le désordre et la singularité de ses hérauts, la mémoire défaite de ceux qui ne seront pas décidément des héros ? La chronique « 078902630 RH+ » citée en exergue de cet article, tempère sévèrement la réponse.

§16

Abécédaire plus invasif encore, celui de la médecine et de ses diagnostics incessants jaugeant la santé des corps et des âmes, dans un regard qui déforme tout ce qu'il touche de façon pathologique. Des maux les plus mineurs aux chirurgies désespérées de guerre, la contagion est sans remède : acné, blennorragie, bronchite, colite, fibrose, furoncles, hémorroïdes, hoquets, paludismes, ptôse, moignons, sciatique, ténias. Ici, la table de chirurgie se superpose à la table d'écriture en António Lobo Antunes, qui découpe au scalpel de son métier les métaphores pour rendre les corps, les affects et les pensées, meurtris d'avoir approché la torture et la mort de trop près. Par ce trop plein de corps, qui se complémente dans l'écriture de la sexualité et des érotismes, il marque sa différence avec un autre grand nom de la littérature portugaise, avec Pessoa dont il critique le détachement face aux choses du corps (de même qu'il prend ses distances avec Oliveira et sa manière de représenter la guerre et les soldats méditant au pourquoi et à l'éthique sur le champ de bataille dans *Non, ou a Vã Glória de Mandar*). Face à l'ampleur du mal, la pharmacopée déçoit, elle n'est que béquilles, chitnine, formol, vitamines, morphine elle-même dérisoire, là où il faudrait des remèdes, des principes actifs, des prothèses d'une autre puissance – des décisions politiques, des révolutions et des renversements de régime autoritaire. Sous l'égide de la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt, des Vanités et des Âges de la vie, sa langue s'approprie les processus et les cycles de la vie (embryon, fœtus, squelette, accouchement, ménopause, vieillissement, agonie), matérialise les fluides du corps (sang, étron, merde, sperme, pisse, pus, vomis), accélère le vieillissement et la régression aux stades fœtal, anal, dans une littérature agonique (*agônia*, en grec, « lutte », « angoisse »), qui prolonge les combats luso-angolaises, par la lutte désormais intérieure et infinie.

§17

Dégradation ultime de champ lexical du corps, glissant sur tous les registres dans son « enfilage », successivement brutal, vulgaire, tendre, chirurgical, métaphorique, politique, la longue collection des culs, depuis le titre finalement choisi jusqu'à l'oméga du livre, la synthèse opérée dans la lettre Z. Du côté de la brutalité et de l'escalade de violence qu'elle appelle en réponse : le supplice des glaçons enfoncés dans l'anus du prisonnier par celui-là même à qui le médecin, ravi, recoudra plus loin le cul sans anesthésie (« *catorze pontos no cu do agente a demorar, deliciado, a agulha pela carne* » : on torture le bourreau par là-même où il a péché et le récit est judicieusement, ironiquement logé à la lettre

Q³⁹). Le narrateur défigure plus loin le visage du bourreau de la PIDE, greffant l'anus à la bouche [S]. Du côté de la tendresse : les fesses du protagoniste caressées par la main d'Isabelle [X], celle de l'interlocutrice muette [T], les langes de l'enfant que sa femme change [M]. C'est l'Afrique aussi, sa colère, et les fesses des joueurs de Batuques se mouvant au son des tambours [F]. La langue de l'écrivain prend soin des corps, jusque dans la violence torturante des affects qu'ils éveillent : outre Judas, l'autre « cul » illustre du livre est celui de Salazar, dans lequel le protagoniste rageur rêve d'« [enfiler] une grenade dégoupillée » [N]. L'expression-titre *Os Cus de Judas* fait exploser la rage dans les lettres E, F, I, N, P, X, V, Z et résonne avec tous les jurons en argot, qui expulsent la charge intérieure face à l'immense gâchis, dans la plasticité de la langue châtiée du protagoniste. Pierre Léglise-Costa la traduit par un singulier, « le cul de Judas », comme on dirait « le trou du cul du monde », expression proche du titre italien dans la traduction de Maria José de Lancastre (*In Culo al mundo*) tandis qu'Elisabeth Lowe pointe l'Afrique, les *terra incontinæ* de Sud et leurs apories (*South of Nowhere*), que Margaret Jull Costa insiste sur les imaginaires géographiques et apocalyptique des finistères (*The Land at the End of the World*) et que Ray-Güde Mertin met l'accent sur la référence biblique et la figure du traître (*Der Judaskuß*, « le baiser de Judas »). Le traducteur français lui cherche des équivalences dans la langue, les déplie en doublon : « ce trou pourri », « ce trou perdu », « au fond du trou perdu, ce cul de Judas », là où Lobo Antunes écrit l'expression seule. Or le pluriel importe : leurs coordonnées se multiplient dans l'Angola du soldat-médecin Lobo Antunes – Chiúme et Mandango étant les pires. D'autres soldats, en d'autres lieux de la guerre coloniale luso-africaine, en pourraient compléter la longue liste. La polysémie de l'expression s'ajoute : María Alzira Seixo rappelle que dans le vocabulaire du MPLA, elle nommait les traîtres⁴⁰. Et notre narrateur, de se dépeindre également dans l'infamie du traître, lorsqu'il ne soutient pas les soldats de Marimbo qui avaient placé leur confiance en lui, pour faire front contre la hiérarchie [T]. Le lecteur entre dans une zone d'inconfort : il est face à un protagoniste qui reconnaît la peur, la lâcheté, l'aveuglement, le choix de faire le service plutôt que l'exil, le non choix de la résistance et du militantisme et même la participation aux tortures⁴¹. Au-delà, initiée dans *Os*

³⁹ « Quatorze point dans le cul de l'agent et moi ravi en train de faire trainer l'aiguille dans la chair, [...] les mêmes yeux avec lesquels j'ai regardé le cipaye enfiler des glaçons dans l'anus d'un type sans même protester » à cause de la peur [Q].

⁴⁰ M. A. Seixo, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹ Cet inconfort tourne au malaise, à la lecture du chapitre 8 de *Connaissance de l'Enfer*, par la scène du tabassage collectif et de la cigarette écrasée sur le torse d'un prisonnier angolais par le protagoniste et narrateur, plus seulement réduit au statut de témoin contraint par la PIDE.

Cus de Judas, c'est l'esthétique d'une littérature « écrite par-derrière » que l'écrivain dis-sémine et sur laquelle il revient dans ses *Conversations* avec María Luisa Blanco⁴², d'une littérature qui nous prend de côté, nous autres lecteurs, nous amène à considérer depuis les marges, les décentrement, les périphéries, le malaise généralisé, le sujet qui la tend et les voix déclassées qui la portent.

§18

Quel compte est soldé par ce récit, qui acte précisément sur la carte, des coordonnées traumatiques de l'expérience de guerre luso-angolaise ? Au seuil du livre, la prophétie familiale énoncée en A (« Heureusement, le service militaire fera de lui un homme », « *Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem.* ») est un vecteur de lecture qui se résout par la négative en Z (« J'ai toujours espéré que l'armée ferait de toi un homme, mais avec toi, il n'y a rien à faire », « *Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer.* »). À l'autre bord en X, une autre question, trop vite évacuée par le protagoniste, fouaille le lecteur, parce qu'elle donne son titre au récit et appelle à sa relecture critique. « Comment vas-tu tenir après, à Lisbonne, après ce cul de Judas ? » (« *Como é que te vais aguentar em Lisboa depois dos cus de Judas?* »), demande l'infirmier. Le jugement est sans appel : en 1979, six ans après, la montre de vingt-sept mois à la guerre se remet en marche, inlassablement, rediffusant le film en accéléré, dans sa totalité et sa fragmentation, en un peu moins de vingt-trois heures. Le protagoniste « tient » à peine.

DE A À Z OU LA MONTRE DE L'ÉCRITURE

[Lisboa-Luanda-Lisboa-Luanda-Lisboa. 1971-1973]

§19

Les aiguillages du récit indiquent donc la voie chronologique. Reprenons. Nous sommes donc en janvier 1971. [A] L'adieu à la famille sur le quai d'embarquement pour l'Angola ; [B] appareillage et navigation ; [C] Débarquement à Luanda ; ... ; [M] Milieu du livre, où Lisboa et Luanda se reflètent en une anamorphose, et équidistance symbolique entre le domicile du narrateur et celle de l'auditrice (« Chez vous ou chez moi ? », « *Para sua casa ou para a minha?* ») ; ... ; [S] Sofia ; [U] le fleuve Cambo et les 25 mois de guerre ; [V] le convoi de Malanje à Luanda ; [X] les formalités médicales et l'attente du départ à Luanda ; [Z] le vol retour à Lisbonne et la conclusion des tantes, mars

⁴² *Conversations*, op. cit., p. 51 et 110 : « la meilleure leçon d'écriture que j'ai jamais reçue m'a été donnée par un fou. [...] : "Vous savez ? Le monde a commencé par être fait par-derrière [à l'envers]..." J'ai réfléchi à la phrase de ce fou et je me suis dit : "C'est pareil quand on écrit." Quand on commence, on écrit par-devant, jusqu'au moment où on comprend qu'on doit écrire par-derrière, sur l'envers. »

1973⁴³. D'un quai à l'autre, les pérégrinations du soldat sont ordonnées dans une linéarité relativement tenue, un journal de bord condensé, une correspondance qui raconte ce qu'elle tait pour pouvoir passer la censure, même si analepses et prolepses interviennent en plusieurs endroits, par le jeu de la narration rétrospective. L'alphabet joue le rôle d'une montre, certes complexe, qui entraîne le lecteur dans une relecture infinie, sur le mode de cette mémoire qui bégaye, balbutie, boîte, redit, reformule, révisé. L'agencement des temporalités par l'abécédaire fait pression sur la lecture de première réception qui investit peut-être davantage le présent diégétique et sa fiction comme repère spatio-temporel et le faible suspense de la chronique amoureuse, qui a servi de départ à l'écrivain, avant qu'il y importe les mémoires de guerre : on sait que le soldat est revenu de la guerre, on ne sait pas s'il couchera avec la femme.

§20

Or l'agencement canalise autrement les relectures où l'on se rend attentif à d'autres machines temporelles, au mode de revenances des segments mémoriels et aux coordonnées de la langue, à la façon dont ils constituent aussi une certaine éthique pour s'approcher des faits et des dire les plus douloureux et résolument violents. La montre est-elle cassée ? Volée comme les années de paternité et de vie amoureuse que l'*Estado Novo* de Salazar prélève à Lobo Antunes ? Va-t-elle à reculons [I] ? Est-elle molle, comme celles de Dali peintes dans *La Persistencia de la memoria*, en 1931 [L] ? Liquide tel un « pus de fatigue » dans la pâleur du jour levant [U] ? Les catégories proposées et disséminées en quatre quarts d'heures de quinze entrées chacun par Tiphaine Samoyault dans *La Montre Cassée*,⁴⁴ suggèrent de nouveaux trajets. Cacophonie de tic-tac et de coucous autant que de tirs à la kalachnikov que les *Cus de Judas* ! « Pendule inlocalisable » des tantes [A], « clairs irritants » de l'armée [B], « sonnets des almanachs », « géographie de fuseaux horaires » et cœur accéléré par l'angoisse au crépuscule [D], « cloche de chapelle » angolaise pour soigner les patients lépreux et « calendriers biffés » décomptant les jours restants, passé et futur abolis par le silence de l'Afrique [E], calendriers alentis par l'érosion de la guerre [N], les « rythmes cardiaques des tambours » [P], astrolabe de navigateur [Q], *kairos* du silence à 4 heures, montre-bracelet déposée sur le chevet pendant le sexe [R], les objets figurent les corps, les pensées et leur hiatus, leurs dérèglements privés avec le monde, leurs anachronismes, jusqu'à la montre « qui existe déconnectée et palpitante dans la tête des morts » [« *que existe, desconexo e palpitante, na cabeça dos mortos* », X] et à l'horloge finale, au grand cœur de Bouddha pacifique, des tantes en Z. Automate inquiétant à la Buster Keaton, l'oncle Eloi ne cesse de remon-

⁴³Voir le découpage de M. A. Seixo (*op. cit.*, p. 42, 51-52 et 63).

⁴⁴T. Samoyault, *La Montre Cassée*, Verdier, Chaoïd, 2004.

ter les pendules [O, T], figure d'un Portugal immobilisé et conservateur, dans un temps sous couvercle de la dictature, tandis qu'au milieu de la nuit, en X, le temps s'est arrêté sur toutes les montres du livre pour notre protagoniste :

le temps s'est arrêté à toutes les pendules : à votre montre, au réveil, à la radio, à la montre qu'Isabelle doit porter maintenant et que je ne connais pas, à celle qui existe déconnectée et palpitante dans la tête des morts

o tempo parou em todos os relógios, no do seu pulso, no despertador, na telefonia, no que a Isabel deve usar agora e não conheço, no que existe, desconexo e palpitante, na cabeça dos mortos

§21

L'angoisse culmine. Toutes les heures de la mémoire et toutes les formes du temps tournent simultanément, à des rythmes différents, dans des sens distincts. À ces saccades du temps, où les chiffres et les aiguilles prennent le pas sur les lettres et en compliquent le rythme régulier d'abécédaire organisant le temps linéaire, seule l'Afrique répond, gagne du terrain, nous apaise, maternelle, sage et plus ample que nous. Elle donne l'autre « la » du roman, une conception du temps et de la vie plus ample, autre, « impossibles à expliquer à qui est né entre des tombeaux d'Infante et des réveille-matin, aiguillonné par des dates de batailles, des monastères et des horloges pointilleuses » [« *impossíveis de explicar a quem nasceu entre túmulos de infantas e despertadores de folha, aguilhoado por datas de batalhas, mosteiros e relógios de ponto* », E]. Face à cette montre cosmique, solaire, l'écrivain retrouve un monde habitable, respirable, magnifique :

la chose la plus belle que j'aie vue jusqu'à ce jour ce sont vingt mille hectares de tournesols à Baixa do Cassanje, en Angola. [...] Les tournesols dressaient tous leur œil vers le jour naissant, la terre entière se couvrait de grandes paupières jaunes.

a coisa mais bonita que vi até hoje eram vinte mil hectares de girassol na Baixa do Cassanje, em Angola. [...] Os girassoís erguiam a cabeça, à uma, na direcção do nascente, a terra inteira cheia de grandes pestanas amarelas⁴⁵.

§22

De l'Angola, António Lobo Antunes n'a pas seulement rapporté les images du traumatisme.

⁴⁵A. Lobo Antunes, « Chronique devant être lue au rythme du kissanje », *Livre de Chroniques III*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004 ; « Crónica para ser lida com acompanhamento de Kissanje », *Segundo Livro das Crónicas*, Lisbonne, Dom Quixote, 2002.

Quelques mots à propos de : Julia Peslier

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Bourgogne Franche-Comté, Julia Peslier est membre du laboratoire EL-LIADD 4661. Elle est l'auteur d'une thèse sur *La Pensée à l'œuvre, chantiers de Faust ouverts par Goethe chez Pessoa, Valéry, Boulgakov et Mann*. Ses recherches portent sur les esthétiques du noir, du blanc et de la couleur dans la littérature et les arts visuels, sur la traduction et les dispositifs auctoriaux et hétéronymiques. Fondatrice et rédactrice en chef de la revue *Skénographie* en arts du spectacle, avec Pascal Lécroart, et également co-responsable des archives de la revue *Coulisses*, elle en a dirigé différents numéros.

Pour citer cet article

Julia Peslier, « L'Arche triste ou Les Désastres de la guerre Luso-Angolaise selon António Lobo Antunes », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 07/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/274>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/242>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Âge d'or et sentiment du progrès dans *Le Chevalier au Lion*

Alain Corbellari

§1 La question « quand se déroule l'intrigue du *Chevalier au Lion* ? » peut paraître saugrenue. Tous les romans de Chrétien de Troyes ne se déroulent-ils pas à l'époque bénie et mythique où régnait « Li boins roys Artus de Bretaigne », comme nous le rappelle le plus emblématique de ses romans, dès son premier vers ?

§2 Ce règne d'Arthur n'est pourtant pas tout à fait superposable à celui que nous décrivent le *Brut* de Wace ou le cycle en prose du *Lancelot-Graal*, où il est mis en perspective au sein de l'histoire générale de la Bretagne. Non seulement l'Arthur de Chrétien de Troyes semble totalement indifférent aux vicissitudes de l'histoire¹, mais il apparaît dépourvu de lien avec des personnages aussi essentiels que Merlin. Certes, pourrait-on dire, c'est peut-être tout simplement, dans ce cas précis, que les romans de Chrétien se situent après l'« entombement » de Merlin, mais la seule allusion à l'enchanteur, dans

¹Dans le *Conte du Graal*, sa mélancolie pourrait être le signe d'une inquiétude quant à la solidité de son pouvoir. Mais Chrétien ne met jamais celui-ci en perspective par une contextualisation historique plus large.

toute l'œuvre du romancier champenois, accrédite plutôt l'idée que Merlin appartient, par rapport au chronotope que privilégient ses récits, à un monde révolu depuis longtemps. Cette unique et bien anecdotique allusion se situe en effet à la fin d'*Erec et Enide*, où il est dit, à travers une rime que d'aucuns pourront trouver facile, que c'est « des le tans Merlin » qu'ont commencé de circuler « par tote Bretagne esterlin² », c'est-à-dire la monnaie dont la livre *sterling* perpétue encore aujourd'hui le souvenir. La disparition de l'enchanteur breton serait donc ainsi exactement concomitante de l'émergence de l'économie moderne. Figure du passé, Merlin y rejoint des prestiges dont Chrétien se passe volontiers, tels ceux, souvent, de la magie, mais plus encore de la prophétie et du songe. Est-ce parce que ses romans illustrent, comme le dit Mireille Demaules en une belle formule nervalienne, « l'épanchement du rêve dans la fiction³ » qu'aucune vision onirique ne parcourt son œuvre ? Toujours est-il que le « songe » n'est jamais aussi constamment associé au « mensonge » que chez Chrétien, qui semble véritablement répugner à ce genre de mise en scène⁴. Il y a chez le romancier champenois une méfiance instinctive pour les chimères et les facilités du merveilleux, que contrebalance par ailleurs un acquiescement, pour ne pas dire un plaidoyer, pour les valeurs les plus positives de la vie.

§3

Un autre personnage important de la geste arthurienne n'est également présent chez Chrétien qu'en filigrane : c'est Morgane, évoquée en tout et pour tout dans son œuvre par quatre allusions très fugitives. Elle semble certes, contrairement à Merlin, contemporaine de la diégèse, mais elle n'y apparaît cependant jamais en personne et les pouvoirs de sa magie, réduite à une pharmacopée, substitut — ou métaphore ? — d'une médecine parfaitement rationalisée, sont fortement circonscrits. Ses onguents exerceront ainsi sur Erec gravement blessé⁵ et sur Yvain devenu fou une influence salutaire aux antipodes des sortilèges noirs que lui prêteront les romans en prose.

§4

Dans *Le Chevalier au Lion*, elle est « Morgue la sage » (v. 2949), et semble faire par ce surnom un contrepoids positif à Merlin. En dépit des connotations symboliques

² *Erec et Enide*, éd. par Peter F. Dembowski, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 6685-6686.

³ Mireille Demaules, « Chrétien de Troyes ou l'épanchement du rêve dans la fiction », *Speculum Medii Aevi*, 3, 1997, p. 21-37.

⁴ L'illusion dont est victime, dans *Cligès*, l'empereur Alix, qui croit, dans son sommeil, tenir son épouse Fénice entre ses bras, montre bien tout le mépris de Chrétien de Troyes pour l'artifice onirique, en même temps que pour les philtres, celui qui crée ce fantôme d'amour étant explicitement comparé à celui de la légende tristanienne.

⁵ Voir *Erec et Enide*, éd. cit., v. 4220. Morgane est également rapidement évoquée dans deux autres vers d'*Erec et Enide* : 1921 (comme amie de Guigamar) et 2374 (comme brodeuse d'une chasuble).

qu'il reste loisible d'attribuer à l'*oignement* qu'elle a offert à la dame qui va guérir Yvain⁶, il n'en reste pas moins que, si magie il y a, c'est de magie blanche qu'il s'agit, aisément assimilable à une médecine positive et naturelle dont la science se répand à l'époque de Chrétien de Troyes, par l'intermédiaire de traités adaptés de l'arabe, dans les premières facultés de médecine occidentales (Salerne⁷ et Montpellier). Par là, Morgane revêt une dimension maternelle que l'on croyait réservée, depuis le fameux article de Jacques Le Goff, « Mélusine maternelle et défricheuse⁸ », à la fée généralement présentée comme axiologiquement antagoniste de Morgane. La référence que je fais ici à Jacques Le Goff n'est pas si anecdotique qu'il pourrait paraître, car le propos que je souhaiterais tenir s'articule précisément sur la vision chère au grand historien (par ailleurs auteur, avec Pierre Vidal-Naquet, d'un « Lévi-Strauss en Brocéliande⁹ » centré sur Yvain, article auquel j'aurai l'occasion de revenir) d'une littérature médiévale en phase avec les grandes questions idéologiques de son temps.

§5

De fait, les grands auteurs français de la Renaissance du XII^e siècle sont loin d'être tous d'accord sur l'importance et même sur la pertinence d'un lien entre leurs narrations et le monde social dans lequel ils sont intégrés. Trois attitudes sont possibles : le rejet, l'indifférence et l'adhésion, exemplairement illustrées respectivement par Bérout, dont le *Tristan* est un réquisitoire contre l'hypocrisie féodale, Marie de France, dont chaque lai résout différemment le conflit de l'amour et de la société, et Chrétien de Troyes, qui se fait le champion de l'intégration sociale de ses personnages et milite pour une acceptation des bienfaits de la civilisation.

§6

Dans un article précédent je parlais de la curieuse remarque que l'on trouve au début du *Chevalier de la Charrette*, précisant que les charrettes étaient moins nombreuses au temps du roi Arthur qu'elles ne le sont devenues à l'époque du narrateur¹⁰, et j'aboutissais à la conclusion que « défricheur comme l'ermite du *Chevalier au lion*, paternel comme le "bon roi" qui régit son univers fictionnel, Chrétien de Troyes oppose les temps dans

⁶Voir en particulier R. G. Cook, « The Ointment in Chrétien's *Yvain* », *Medieval Studies*, 21 (1960), p. 228-42.

⁷On se souvient que Salerne est nommément évoquée dans le contemporain lai des *Deux amants* de Marie de France.

⁸Jacques Le Goff, « Mélusine maternelle et défricheuse », in *Pour un autre Moyen Âge*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1977 ; rééd. « Tel », p. 307-31.

⁹J. Le Goff, « Lévi-Strauss en Brocéliande », in *L'Imaginaire médiéval*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1985, p. 151-87.

¹⁰Voir Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. par Daniel Poirion, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. cit., v. 323-25.

l'espoir d'un âge d'or encore à venir¹¹ ». C'est sur cette affirmation que j'aimerais revenir ici en l'illustrant par l'analyse plus approfondie de quelques épisodes du *Chevalier au lion*.

§7

L'éloge du « progrès¹² » chez Chrétien de Troyes peut s'argumenter de deux manières. La première est celle suivie par les analyses d'obédience marxiste à la suite du fameux livre d'Erich Köhler, *L'Aventure chevaleresque*¹³, dont la thèse est familière à tous les médiévistes : Chrétien aurait écrit ses romans à l'intention de la classe montante des jeunes chevaliers, à qui il donnait l'espoir de pouvoir sinon s'élever, du moins s'intégrer à la hiérarchie féodale, en leur fournissant le rêve d'un monde à conquérir. Le Goff renchérrissait sur cette lecture en insistant sur le personnage de l'ermite du *Chevalier au Lion*, dont le premier geste, au moment de son apparition, consistait à essarter un coin de la forêt de Brocéliande, ce qui le faisait ainsi modestement participer à l'immense effort de défrichement qui caractérise tout le Moyen Âge central. Si l'on considère le parallélisme entre la relation liant l'ermite à Yvain fou et celle qui lie, dans la suite du récit, Yvain guéri à son lion, la régénération du héros apparaît homologue à son effort de domestication et de conquête de la nature au profit de la culture. Une telle lecture fait de la représentation de l'âge d'or arthurien le simple prétexte d'un discours sur le monde moderne, dont l'essor est salué par Chrétien en représentant exemplaire de ce que je me permettais d'appeler par anticipation les « Lumières » du XII^e siècle.

§8

L'autre manière de chercher les traces du « progressisme » de Chrétien consiste, plutôt qu'à analyser le dispositif symbolique de ses romans, à examiner concrètement le discours qu'il déploie sous nos yeux. Ainsi, prenant à la lettre l'expression du pro-

¹¹ Alain Corbellari, « Chrétien de Troyes paternel et défricheur », in Isabelle Arseneau et Francis Gingras (éds), *Cultures courtoises en mouvement*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 380-89, ici p. 389.

¹² On pourrait me reprocher ici l'usage d'un terme anachronique. Je n'y mets toutefois de guillemets que dans cette première occurrence, car, de fait, je n'en ai pas trouvé de meilleur pour décrire le fait que Chrétien me semble croire à un accroissement qualitatif de la civilisation humaine. Evidemment, dans un contexte marqué par une idéologie chrétienne contraignante, on ne saurait tout à fait évoquer un « progrès moral » au sens où l'entendra le XVIII^e siècle. Toutefois, si l'homme reste pécheur, l'idée que la courtoisie puisse affiner les manières et, partant, amener à un idéal humain plus respectueux d'autrui, me semble tout à fait présente dans l'idéal « courtois ». Il est bon de craindre l'anachronisme, mais si cette défiance a pour résultat de ne jamais proposer de parallèle éclairant, le sens même des textes du passé finit par devenir irrémédiablement incompréhensible.

¹³ Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Etudes sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal* [*Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, 1956], trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz, avec une préface de Jacques Le Goff, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1974.

logue de *Cligès*, voulant que « des Grezois ne des Romains » soit « estainte la vive brese¹⁴ », Ernst Robert Curtius s'avouait scandalisé, dans *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, de ce qu'il considérait comme « l'inverse d'une profession de foi humaniste¹⁵ ». Jugement dans lequel Jean Frappier trouva, à son tour, prétexte pour stigmatiser l'attitude « mandarinale¹⁶ » de Curtius en répondant que Chrétien « ne se complaît pas dans la contemplation d'un trésor. Il pense qu'il faut non seulement conserver, mais aussi progresser¹⁷ ». L'opinion divergente des deux grands médiévistes est-elle une simple question de verre à moitié vide ou à moitié plein ? On pourrait répondre que l'expression utilisée par Chrétien de Troyes est très consciemment provocatrice : elle force son lecteur/auditeur à prendre position et à se demander à quel prix une civilisation fière de sa tradition peut continuer d'avancer. Le Corbusier est peut-être le moderne qui a le mieux perçu (ou exagéré ?) le potentiel révolutionnaire de l'esprit d'innovation du Moyen Âge central, remarquant dans *Quand les cathédrales étaient blanches*, qu'on avait détruit plus d'églises au XII^e siècle que sous la Révolution française¹⁸. Certes, dans le premier cas, c'était pour les reconstruire, et c'est bien le même élan qui animait les bâtisseurs de cathédrales et nos premiers romanciers.

§9

Les deux approches du « progressisme » de notre auteur sont en fait complémentaires, car celui-ci s'exprime à la fois dans des formules frappantes qui, telle la sortie sur les Grecs et les Romains du prologue de *Cligès*, parsèment les textes de Chrétien, et dans les grandes articulations de ses intrigues qui expriment sa volonté de militer pour une évolution sociétale à laquelle le bouillonnement intellectuel de son siècle lui donne au moins le droit de rêver. En même temps, Chrétien ne saurait se départir d'un attachement que réclament tous ses lecteurs pour le monde perdu d'Arthur, et c'est donc souvent sous le voile du symbolisme et de l'allusion, voire du paradoxe, que se fait jour le goût de Chrétien pour le nouveau.

¹⁴Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. par Philippe Walter, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. cit., v. 41 et 44.

¹⁵Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern : Francke, 1947 ; *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris : PUF, « Agora », 1956 (2 vol.), t. II, p. 133.

¹⁶Son article « E. R. Curtius et la littérature européenne », *Revue de Paris* (septembre 1957), p. 148-52, repris in *Histoire, Mythes et symboles*, Genève : Droz, 1976, p. 111-15, ici p. 115, se concluait par cette forte remarque : « Il n'existe pas de culture sans tradition. Mais il arrive que les civilisations périssent par leurs mandarins ».

¹⁷*Ibid.*

¹⁸Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris), *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris : Plon, 1937, p. 4.

§IO

J'examinerai ici essentiellement trois épisodes du *Chevalier au Lion* : le passage de Calogrenant chez le vavasseur, le combat d'Yvain contre Harpin de la Montagne, et la scène des pucelles de Pesme Aventure, qui semble irrésistiblement appeler une lecture actualisante que plusieurs médiévistes se sont pourtant attachés à contester.

§II

La scène du vavasseur a été tout spécialement mise en exergue par Köhler, qui a fait de ce personnage la pierre angulaire de sa lecture socio-historique. Le vavasseur serait en effet le représentant type d'une classe intermédiaire entre celle des chevaliers et celle des grands seigneurs, l'équivalent, en quelque sorte, pour le XII^e siècle, de ce qu'a représenté le « petit bourgeois » au début du XX^e siècle. Sans contester cette lecture, j'aimerais montrer que l'ironie avec laquelle Chrétien traite le personnage dans *Le Chevalier au Lion* illustre aussi les tensions sous-jacentes du modèle sociétal qu'il promeut. Deux notations du récit de Calogrenant me retiennent en particulier. Tout d'abord, alors que le chevalier songe à se faire entreprenant auprès de la fille du vavasseur, il se plaint que son hôte lui « fist la nuit de guerre » (v. 245), en venant le quérir pour le « souper¹⁹ » ; il faut entendre par là que le vavasseur met un peu brusquement le holà au manège du chevalier et rappelle à celui-ci que sa mission est plus importante que les marivaudages. On sait que *Le Chevalier au Lion* est construit en symétrie inverse d'*Erec et Enide*. Si Erec pèche par excès d'amour et défaut de chevalerie, Yvain, au contraire, péchera par excès de chevalerie et défaut d'amour. Le rappel du devoir chevaleresque au seuil du second roman a donc valeur d'allusion ironique au dilemme qui formera le nœud du récit. Quelques vers plus loin, le vavasseur fait remarquer qu'il ne sait plus quand il a vu pour la dernière fois un chevalier errant, car « N'en ot, piece a, nul herbergié » (v. 259). Cette remarque sur la rareté des visites chevaleresques me semble pouvoir être mise en parallèle avec la notation du *Chevalier de la Charrette* sur la disette de charrettes au temps d'Arthur. C'est un constat (rien n'indique explicitement que le vavasseur s'en plaigne), mais il met le doigt sur le peu de densité de l'habitat humain et des contacts sociaux à l'époque considérée. Cependant, la visite qu'Yvain ne va pas tarder de faire à son tour au vavasseur pourrait être vue, dans ce contexte, comme l'annonce que les choses vont bientôt changer, et même s'il ne sera plus question du manoir du vavasseur après le passage d'Yvain, on peut soupçonner que le grand déplacement des chevaliers arthuriens invités au mariage du héros pourrait bien préluder à une utilisation plus intensive du « relais » vavassoral.

§I2

Sans, donc, qu'il soit besoin de mobiliser le savoir des historiens modernes sur le sta-

¹⁹C'est-à-dire, en bon français de France, pour le *dîner*, et non pour un *souper*, comme l'écrit Corinne Pierreville dans sa traduction.

tut des « vassaux de vassaux » dans la société du XII^e siècle, les deux notations que nous avons pointées sont susceptibles d'éclairer l'axiologie qui motive le récit de Chrétien de Troyes : d'une part, les vavasseurs ne sont pas systématiquement vus comme des pourvoyeurs d'épouses²⁰ ; d'autre part, leur statut d'intermédiaires est peut-être moins significatif que l'état du réseau social dans lequel ils s'insèrent ; entre le début et la fin du *Chevalier au Lion*, la route passant par l'hôtel du vavasseur, de chemin délaissé qu'elle était, devient grande voie de communication : la civilisation est passée par là !

§13

Sautons maintenant 3000 vers et examinons de plus près l'une des nombreuses confrontations entre Yvain et le monde sauvage qui structurent le récit ; on aurait pu évoquer la rencontre avec le gardien de taureaux ou, bien sûr, avec le lion, mais ces épisodes ont déjà été surabondamment glosés²¹ et le combat contre Harpin de la Montagne présente l'intérêt d'être le premier véritable duel mené par Yvain après sa guérison. Par là, il fait écho au combat contre Esclados le Roux, mais alors que ce dernier arborait la prestance d'un chevalier censément de même rang que son adversaire, la description d'Harpin multiplie les signes de sauvagerie et de dévalorisation. Non seulement c'est un géant, voire un ogre, mais son comportement n'est pas sans rappeler celui des chevaliers pillards des premiers temps de l'Europe féodale : il a déjà tué les six fils du seigneur du château qu'il assiège, et il envisage de lui ravir sa fille pour la prostituer à ses valets (v. 3850-69). Le chiffre de sept enfants trahit sans doute par ailleurs l'influence d'un conte populaire.

§14

Dès qu'il se présente aux portes du château, Harpin « crie » (v. 4107), premier signe d'un tempérament excessif dont les marques vont se multiplier tout au long du passage. Mais le seigneur ne parvient pas davantage à s'élever au-dessus de l'hystérie ambiante : « par po que li preudon n'enrage » (v. 4119), nous dit le narrateur, disqualifiant par là-même ce trop sensible personnage qui va jusqu'à songer au suicide (v. 4125 : « mialz s'ameroit morz que vis »), solution présentée plus haut, dans l'épisode de la douleur du lion qui croit Yvain mort, comme parfaitement inadéquate. Yvain intervient alors « con frans et dolz » (v. 4129) ; Corinne Piereville traduit très bien : « avec douceur et noblesse ». Yvain, en effet, calme le jeu en mettant en avant ses qualités courtoises.

²⁰La méprise de la fille du vavasseur d'Escalot dans *La Mort le Roi Artu*, roman écrit cinquante ans après Chrétien de Troyes, va d'ailleurs dans le même sens.

²¹Voir entre autres Peter Haidu, *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève : Droz « Histoire des idées et critique littéraire », 123, 1972 ; Tony Hunt, « The lion and Yvain », in *The Legend of Arthur in the Middle Ages. Studies Presented to A. H. Diverres*, éd. P. B. Groult, R. Anthony Lodge et E. C. K. Varty, Woodbridge, Boydell and Brewer (Arthurian Studies, 7), 1983, p. 86-99, et Angelica Rieger, « La bande dessinée virtuelle du lion d'Yvain : sur le sens de l'humour de Chrétien de Troyes », in *Comedy in Arthurian Literature*, éd. Keith Busby et Roger Dalrymple, Woodbridge : Brewer, « Arthurian Literature », 19, 2003, p. 49-64.

Lorsqu'il arrive devant le géant, celui-ci lui adresse une violente diatribe de six vers (v. 4178-83), à laquelle Yvain répond simplement :

— De neant es antrez an plet,
fet cil qui nel dote de rien.
Or fai ton mialz et je le mien,
que parole oiseuse me lasse. (v. 4184-87)

§15

Autrement dit : « Pas de paroles, des actes ! et que le meilleur gagne. ». Il est à peine besoin de rappeler que la thématique de la parole est essentielle chez Chrétien de Troyes²², qui, dans ses romans, en met volontiers en scène les deux extrêmes : trop grand mutisme et logorrhée incontrôlée connaissent en effet respectivement leurs parangons au travers de Perceval et de Keu. Et Harpin est évidemment à ranger ici aux côtés de Keu, dont on se souvient que le prurit de parole est étroitement associé à l'idée de la médisance et même du mensonge²³. Trop parler, c'est fatalement s'exposer à distordre la vérité. Certes, le monde doit se dire (sinon il n'y aurait pas de roman possible !), mais seule une parole *mesurée*, à l'exemple de celle réclamée par les troubadours, est à même de réaliser ce miracle d'exprimer le monde tout en le transformant, et c'est très exactement ce que réclame ici Yvain en quelques vers qui constituent, à mon sens, l'une des professions de foi essentielles de Chrétien de Troyes. *L'Ecclésiaste* le disait déjà : « il y a un temps pour se taire et un temps pour parler²⁴ » ; encore faut-il distinguer clairement ces deux temps, et seule, précisément (par un paradoxe fécond), la parole se trouve à même de délimiter ce partage. Chrétien aurait pu écrire : « Yvain ne daigna même pas adresser la parole au géant » ; il prend au contraire soin de le faire parler, par *courtoisie* d'abord, et ensuite pour bien stigmatiser l'erreur du géant, authentique « péché de la langue²⁵ »... que l'on ne peut laisser passer sans rien dire !

§16

Suit la scène du combat, et c'est cette fois-ci sans un mot, mais non sans l'aide du lion, qu'Yvain va occire Harpin. Désirant repartir discrètement et poursuivre sa quête de lui-même, notre héros décline l'invitation du seigneur, mais lui demande d'annoncer

²²Voir Danièle James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris : Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 40, 1997.

²³Notons que pour Chrétien la parole intempestive est plus grave que le mutisme, car Keu est, dans son œuvre, un bavard irrémédiable, alors que tout l'enjeu du *Conte du Graal* réside dans la possibilité de perfectionnement de Perceval.

²⁴*Ecclésiaste*, 3, 7.

²⁵Voir Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. de l'italien par Ph. Baillet, Paris : Cerf, 1991.

sa victoire à Gauvain, car « por neant prant sa bonté / qui vialt qu'ele ne soit seüe » (v. 4274-75), injonction qui rejoint une thématique récurrente des prologues des œuvres écrites lors de la Renaissance du XII^e siècle : pour le dire avec Marie de France, « Ki Deus a duné esciënce / E de parler bone eloquence / Ne se deit taisir ne celer²⁶ ». Chrétien met ainsi sur le même plan la nécessité de répandre le savoir livresque et celle de proclamer la gloire des héros ; dans les deux cas, c'est à une parole efficace et véridique, gage de la nouvelle société courtoise, qu'il convient de répandre la bonne nouvelle destinée à fonder un nouvel ordre des choses.

§17

Le dernier épisode que j'aimerais aborder a fait couler beaucoup d'encre, en particulier parce qu'il pose avec acuité le problème de la réception moderne d'un texte du XII^e siècle. Pour un lecteur de notre société post-industrielle, il est en effet impossible de lire l'épisode des pucelles du Château de Pesme Aventure sans y voir, même involontairement, une préfiguration de la misère ouvrière moderne. Dès la fin du XIX^e siècle, cette lecture a procuré à la « complainte des tisseuses » une célébrité excédant largement le cercle des médiévistes²⁷. Par un réflexe naturel, nombre de ces derniers ont donc essayé de réduire l'anachronisme de cette interprétation, au risque de la désenchanter, ou plutôt de la « réenchanter », puisque l'un des arguments qu'on lui oppose le plus souvent consiste justement à y voir les souvenirs d'une vieille légende celtique (les prisonnières auraient été capturées dans la fameuse « île aux pucelles »)²⁸...

§18

Si un exégète aussi probe qu'Erich Köhler tenait l'interprétation « industrielle » en grande faveur, il faut d'abord y voir un effet de ses présupposés idéologiques, un tel épisode constituant évidemment du pain béni (si l'on ose dire !) pour un critique marxiste. Mais au fond, pourquoi faudrait-il absolument donner une unique interprétation de ce passage ? Les souvenirs celtiques, voire pauliniens²⁹, qui parcourent à l'évidence la complainte des pucelles n'interdisent pas de penser que Chrétien a peut-être eu une autre idée derrière la tête en mettant en scène l'épisode. Et si j'ai raison de penser que Chrétien milite pour une certaine forme de progrès civilisationnel, l'argument dirimant selon lequel l'interprétation « industrielle » est impossible parce que d'aussi vastes manufactures étaient inenvisageables au XII^e siècle, peut être retourné : c'est précisément parce

²⁶Marie de France, *Lais*, éd. par Jean Rychner, Paris : Champion, CFMA, 1968, « Prologue », v. 1-3.

²⁷Voir mon article, « L'étonnante fortune des pucelles de Pesme Aventure : recherches sur la réception d'un épisode du *Chevalier au Lion* », in Yvan Lepage (éd.), *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Kunstmann*, Ottawa : David, 2008, p. 317-28.

²⁸Gérard J. Brault, « Fonction et sens de l'épisode du château de Pesme Aventure dans l'*Yvain* de Chrétien de Troyes », dans *Mélanges Charles Foulon*, I, Rennes, Institut de français, 1980, p. 59-64.

²⁹Philippe Walter, « Moires et mémoires du réel chez Chrétien de Troyes. La complainte des tisseuses dans *Yvain* », *Littérature*, 59, octobre 1985, p. 71-84.

qu'il n'a pas songé une seule seconde à la réalisation, dans l'avenir, de ce type de monstruosité (ce en quoi il a eu bien tort, mais tout le monde n'est pas Merlin !) que Chrétien a pu imaginer cette proto-usine non comme le résultat inéluctable de son rêve d'ordre et de lumière, mais bien comme une aberration digne de la pire barbarie. Il n'est, de fait, pas exclu que Chrétien ait pu en l'occurrence songer à des faits d'esclavage antique ; sa sympathie modérée (rappelée plus haut) pour les Grecs et les Romains ne s'y opposerait pas, et, après tout, est-il moins émouvant de rappeler une oppression intemporelle plutôt que celle, précisément, de notre société industrielle ? Le sort des ouvriers du textile anglais de l'ère victorienne nous touche certes encore, parce qu'il est proche de nous, mais nous ne saurions nier son caractère exemplaire : il est lui aussi l'image d'une misère bien plus universelle.

§19 Une remarque située à la fin de la longue tirade de l'ouvrière nous permet d'ailleurs de voir qu'elle sait elle-même voir plus loin que sa propre misère. Alors que l'exposé de ses peines tirerait des larmes à une pierre, elle trouve la force d'âme d'estimer que le plus dur est encore de contempler le sort des malheureux chevaliers qui affrontent vainement les deux *maufés* :

Et ce nos fet anragier d'ire
que maintes fois morir veomes
chevaliers juvenes et prodomes
qui as .II. maufez se combatent. (v. 5322-25)

§20 Sans réduire tout à fait leur souffrance à une opportunité de faire valoir la bravoure chevaleresque, c'est toutefois bien cette dernière qui se retrouve, du propre aveu de la pucelle, grandie par une telle confrontation.

§21 Revenons pour conclure aux deux termes qui forment le titre de mon article. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ils ne s'excluent pas, mais se confortent au contraire l'un l'autre, puisque l'époque arthurienne n'est pour Chrétien de Troyes un âge d'or que dans la mesure même où elle lui permet d'illustrer sans contraintes référentielles intempêtes la genèse de l'idéal de progrès qu'il prône. Ponctuellement, il peut montrer, à travers des remarques dont l'ironie reste discrète, que cet âge d'or est aussi une époque fruste et améliorable (manque de charrettes, sous-fréquentation des voies de communication) ; mais dans tous les cas, les héros qu'il met en scène ont la possibilité de faire advenir la civilisation là où elle était inexistante (l'essart aux taureaux) ou ne connaissait que des formes dévoyées et monstrueuses (l'ouvrier des pucelles). Souvent, il montre le progrès en marche, par l'action des chevaliers (Yvain débarrassant le monde du géant Harpin) ou par celle, plus modeste, de quelque homme de bonne volonté (l'ermite qui

essarte). Surtout, Chrétien n'oublie jamais qu'il est écrivain : homme de mots et de discours, il montre la part essentielle de la parole dans la création d'un univers plus juste et plus civilisé. C'est évidemment là un topos *chrétien* (« Au commencement était le verbe ») que notre auteur peut d'autant moins ignorer qu'il porte sa foi dans son nom même, et qui lui permet, en fin de compte, de concilier l'idée de l'âge d'or et celle du progrès : loin de se livrer, comme les auteurs de l'Antiquité (qu'il espère explicitement mettre au rancard), à la *laudatio temporis acti*, à l'éloge morose du temps passé, il montre que l'âge d'or est à la fois l'origine et le but. Si les chevaliers arthuriens l'ont réalisé, c'est qu'il n'est pas utopique de vouloir le faire advenir.

Quelques mots à propos de : Alain Corbellari

Professeur aux Universités de Neuchâtel et de Lausanne, Alain Corbellari est l'auteur de nombreux ouvrages sur la littérature du Moyen Âge et sa réception au XXe siècle. Il a récemment édité aux éditions Champion *L'épopée pour rire. Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* et *Audigier* (coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2017).

Pour citer cet article

Alain Corbellari, « Âge d'or et sentiment du progrès dans *Le Chevalier au Lion* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 03/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/242>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/243>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

La brisure du couplet dans *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes

Danièle James-Raoul

§I

L'apparition du couplet d'octosyllabes dits ou plutôt lus devant un petit comité aristocratique dans le cas du genre romanesque a constitué, en regard des décasyllabes chantés ou psalmodiés des chansons de geste, une véritable révolution de l'écriture poétique : « cette forme métrique simple laisse, par une sorte de transparence du langage, l'attention se fixer presque tout entière sur le contenu du récit¹ ». À vrai dire, la tendance qu'à ce vers à se faire oublier n'a fait que s'amplifier au fil des siècles... Même si nos connaissances en versification médiévale sont fort réduites – trop réduites ! –, les historiens du vers pensent que la mélodie octosyllabique, jusqu'à la seconde moitié du XII^e siècle, est en chapeau de gendarme, nettement appuyée par une pause sur la première rime, que

¹M. Zink, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24, 1981, p. 6.

redouble une pause encore plus marquée au vers suivant, en fin de phrase ou de proposition². Il existe à la fois une forte autonomie du vers et une solide cohésion qui lie deux octosyllabes à rimes plates et fait d'eux un couplet, c'est-à-dire une unité globale rythmique, syntaxique, sémantique et rimique.

§2

Le phénomène de brisure de couplet modifie ce schéma canonique, presque toujours de mise dans les premiers textes, en décalant, du fait de la syntaxe qui l'impose, la longue suspension attendue au bout de la répétition de la rime et en l'introduisant comme à contretemps, plus tôt, après la première rime. Il en résulte dans la suite des vers courts ainsi composés une tonalité autre : se fait entendre une rupture subtile, plus ou moins appuyée, dans la régularité de la musique octosyllabique attendue et prédéterminée, connue des auditeurs et par eux reconnaissable. Dans cette libération du vers qui se développe à partir du milieu du XII^e siècle et touche d'abord les vers courts³, Chrétien de Troyes a pris une part active : il a été l'un des premiers à employer ce procédé avec fréquence autant qu'adresse et à en assurer la promotion.

§3

Pour étudier la brisure du couplet dans le *Chevalier au lion*, l'une des œuvres de sa maturité, force est de se plier aux choix de l'édition d'un manuscrit déterminé, le BnF fr. 794⁴, en respectant la ponctuation moderne donnée, indépendamment d'interprétations différentes possibles : j'ai considéré qu'il y avait brisure du couplet dès lors que l'éditrice du texte avait posé dans le texte un point, un point-virgule, un point d'interrogation ou d'exclamation, ou encore deux points. Dans ce cadre d'étude stable⁵, l'attention à la brisure du couplet permet de mettre en lumière le talent d'un écrivain, la manière dont l'habile versificateur qu'il est a su perfectionner son art de la brisure du couplet dans le temps : le maître champenois en tire des effets multiples qui servent la conduite de sa narration, génèrent variété et surprise, avec une remarquable économie de moyens. L'examen des conditions textuelles d'apparition de la brisure du couplet amène à constater que celles relevées naguère par Jean Frappier, dans son étude pionnière réali-

²Voir G. Lote, *Histoire du vers français, Première partie : Le Moyen Âge*, Paris, Boivin et Cie, 1949, t. I, p. 277.

³Voir P. Meyer, « Le couplet de deux vers », *Romania*, 23, 1894, p. 1-35.

⁴Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, éd. et trad. C. Pierreville, Paris, Champion, coll. « CC-MA », 42, 2016 : notre édition de référence.

⁵Parce que les choix opérés par l'éditrice sont forcément subjectifs et diffèrent parfois de ceux d'autres éditeurs du même texte, les chiffres donnés dans cette étude ne sont valables que pour cette édition et ont une valeur relative. Mes résultats ne rejoignent ainsi pas tout à fait ceux que propose O. Borrmann, qui comptabilise 34,06 % de brisures du couplet sur *Yvain* (« Das kurze Reimpaar bei Crestien von Troyes mit besonderer Berücksichtigung des Willhelm von England », *Romanische Forschungen*, 25, 1908, p. 314).

sée sur *Érec et Énide*⁶, sont toujours présentes, aussi efficaces dans leur effet de surprise ou d'annonce, mais cette lecture ponctuelle attentive ne doit pas empêcher de porter en outre un regard plus global à l'échelle de la continuité des vers sur le choix d'un rythme perturbé ou régulier. C'est donc selon cette double perspective microstructurale et macrostructurale que je conduirai mon étude.

LE PLAN MICROSTRUCTURAL : ANNONCER UN CHANGEMENT, PROVOQUER LA SURPRISE

§4

La brisure du couplet s'observe dès les premiers textes en octosyllabes de langue française mais elle y est rare, elle demeure l'exception, « la cohésion des deux vers accouplés étant, en général, un indice d'ancienneté⁷ ». Sans être l'inventeur de ce procédé, Chrétien de Troyes est l'un des premiers à l'employer de manière récurrente ; il en assura la promotion au point que, au début du XIII^e siècle, entre 1200 et 1210, la brisure du couplet est suffisamment répandue pour que Wolfram von Eschenbach la mentionne dans son *Parzival* quand il évoque un écrivain devant connaître « toutes les règles de la versification : comment trouver des rimes et unir deux vers par le sens et la rime ou répartir le sens et la rime entre deux phrases différentes⁸ ». Dans l'édition au programme du *Chevalier au lion*, j'ai compté 1299 couplets brisés sur 3404 couplets au total : 38,2 % du total des vers sont ainsi concernés. Ce chiffre est dans la moyenne de ceux que j'avais enregistrés naguère de manière indicative dans les autres ouvrages de Chrétien de Troyes, en me limitant à l'examen des seuls 1500 premiers vers⁹ : 30,1 % dans *Érec et Énide* ; 42,3 % dans *Cligès* ; 44,7 % dans *Le Chevalier de la Charrette* et 33,9 % dans *Le Conte du Graal*. En revanche, une rapide comparaison avec d'autres écrivains souligne l'importance considérable que le procédé a pris sous la plume du maître champenois : seulement 4 % de brisures du couplet dans les 1500 premiers vers de la *Partie arthurienne du Brut* de Wace¹⁰ et 15,5 % dans la même portion de vers du *Tristan* de Thomas d'Angleterre¹¹.

§5

Parce qu'elle génère une forte pause inattendue dans le rythme, mais sans oblitérer complètement la continuité qui existe, de manière indéfectible, entre deux vers reliés par

⁶J. Frappier, « La brisure du couplet dans *Érec et Énide* », *Romania*, 86, 1965, p. 1-21.

⁷Voir P. Meyer, « Le couplet de deux vers », art. cit., p. 16.

⁸Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, trad. et comm. D. Buschinger, W. Spiewok, J.-M. Pastré, Paris, UGE, 10/18, 1989, L. VI, 337, p. 244.

⁹Voir D. James-Raoul, *Chrétien de Troyes, La griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 521.

¹⁰Wace, *La partie arthurienne du Roman de Brut*, éd. I. D. O. Arnold et M. M. Pelan, Paris, Klincksieck, 1962.

¹¹Thomas, *Tristan*, dans *Tristan et Yseut*, éd. J.-Ch. Payen, Paris, Classiques Garnier, 1989.

la rime, la brisure du couplet intervient avec prédilection pour dire ce qu'elle est : une rupture disconvenante. Sans doute, notre écoute – celle que, précisément, Calogrenant requiert du public au début de son conte (v. 150) – est-elle aujourd'hui moins aguerrie et moins sensible que celle de nos aînés médiévaux à percevoir ce qui était de l'ordre de cette boiserie rythmique, plus ou moins fine et discrète, greffée sur une stabilité sous-jacente... Une brisure du couplet annonce, le plus souvent, de manière subtile, un changement, opéré au vers suivant surtout ; elle a une valeur cataphorique. Mais elle peut aussi refermer le vers sur lui-même plutôt que l'ouvrir, jouer comme une clausule ou mettre un point d'orgue à ce qui vient d'être dit. La typologie que Jean Frappier a établie naguère des différents cas expliquant ou justifiant les brisures du couplet dans *Érec et Énide* reste de mise dans *Le Chevalier au lion*.

- §6 Entre les différents plans de l'activité énonciative, entre récit et discours surtout, cette manière d'écrire les vers signifie le passage de l'un à l'autre, d'une manière particulièrement astucieuse et économique, en une époque où les signes diacritiques appareillant l'écriture du discours rapporté directement n'existent pas. La pause introduite coïncide avec une modification de la voix du jongleur lors de la performance face au public. La brisure marque ainsi la fin du récit et le début du discours direct au vers suivant :

Et messire Yvains li respont :
« Ja, se Deu plest, ne m'ocirront
ne ja par aus pris ne serai ! » (v. 991-93)

- §7 Ou, inversement, elle termine le discours direct et signale le retour au récit :

« En la conpaignie des sainz
soit la vostre ame, biax dolz sire ! »
Lors se deront et se desire
trestot quanque as mains li vient. (v. 1296-99)

- §8 Elle fait passer d'un interlocuteur à un autre au sein d'un échange :

« [...] me prestez ou donez an dons
ce palefroï que vos menez.
— Volontiers, sire, mes venez
avoec moi la ou ge m'an vois. » (v. 3068-71)

- §9 Le plus souvent, comme on le voit bien dans les exemples précédents, la brisure du couplet est là en appoint d'autres marqueurs spécifiques de l'oralité du discours, pour

nous plus aisément repérables (verbe introducteur dans le récit et, dans le discours, incisive, embrayeurs ou déictiques, modalités injonctive ou exclamo-interrogative avec interjection, apostrophe, adverbe prophrase), mais cela n'est pas une obligation, comme dans l'exemple suivant :

« — Et tu, comant ? Di m'an le voir.
— N'i a celi qui s'ost movoir [...]. » (v. 341-42)

§IO

Même si, dans ces changements d'énonciation, la brisure du couplet me semble plus fréquemment convoquée dans le *Chevalier au lion* que dans *Érec et Énide*¹², elle est cependant loin d'être systématique : sur les 121 prises de parole que l'on peut comptabiliser dans les vers 1 à 2160 de notre roman, environ le tiers (43) est marqué rythmiquement par une brisure, tandis que près de 91 % (110) le sont syntaxiquement dès le premier vers. Par ailleurs, il ne faudrait pas non plus exagérer la fréquence de ce type de brisures lié au discours direct, certes plus visible que d'autres, puisque celui-ci ne concerne que 16,30 % de l'ensemble des couplets brisés.

§II

La brisure du couplet intervient aussi pour indiquer le passage du récit au commentaire ou le retour du commentaire au récit. On en observe un très petit nombre d'exemples (moins d'une cinquantaine) sur l'ensemble¹³. Le commentaire peut être signalé comme tel par l'évidente présence de l'instance narrative qui surgit brusquement ou être quelque peu masqué, plus ou moins narrativisé :

[...] il n'i ot remese
an estant borde ne meison.
Assez en orroiz la reison
une autre foiz, quant leus sera.
La plus droite voie s'en va
messire Yvains vers le recet [...]. (v. 3774-79)

[...] aventure a la fontainne
desoz le pin les amena.

¹²Je me permets de renvoyer à mes analyses de naguère sur ce point : « [...] si l'on regarde le fonctionnement de la brisure du couplet dans le cas des passages entre le récit et le discours, le seul constat que l'on puisse en tirer est que, pour le premier roman, dans tous les cas, c'est l'absence de brisure qui domine, très majoritairement dans le sens du discours au récit (rapport d'un tiers à deux tiers), de façon moins marquée dans le sens contraire. » (D. James-Raoul, *Chrétien de Troyes, La griffe d'un style*, op. cit., p. 523)

¹³Voir notamment v. 17, 837, 1365, 1409, 1419, 1585, 1735, 2241, 2325, 2389, 2635, 2643, 2687, 2743, 2847, 2851, 2983, 2993, 3005, 3097, 3099, 3133, 3419, 3485, 3775, 4379, 4739, 4849, 5025, 5029, 5347, 5351, 5417, 5419, 5855, 5995, 6063, 6065, 6069, 6081, 6529, 6649, 6651, 6803.

Las ! Par po ne forsena
messire Yvains cele foiee [...]. (v. 3484-87)

§12

Chrétien en fait un usage notable et répété dans le passage où il commente, non sans brio, le combat entre Yvain et Gauvain en recourant à l'opposition entre l'amour et la haine qui animent les deux meilleurs amis du monde devenus subitement adversaires. À un moment donné, il se pose notamment en contradicteur des propos qu'il vient de tenir, donnant à entendre sous l'instance narrative la voix d'un clerc rompu à la logique de la *disputatio* ; le couplet est alors brisé, comme pour un changement d'interlocuteur :

Et or donc ne s'antr'ainment il ?
« Oïl », vos respong et « nenil » ;
et l'un et l'autre proverai
si que reison i troverai. (v. 5995-98)

§13

La brisure du couplet est également convoquée, peut-être plus banalement, pour marquer des changements de focale dans la diégèse aux plans actanciel, temporel ou spatial, dégageant ainsi les différentes phases de l'action, au sein d'un même épisode ou d'un épisode à un autre, soulignant la survenue d'une péripétie ou d'une bifurcation de l'histoire, libérant une conclusion. Elle s'appuie fréquemment sur la présence de connecteurs (*mes*¹⁴, *atant*, *lors*, *ensi*...). On se souvient, par exemple, de la séparation de Lunette et de la jeune fille à la recherche du chevalier au lion (« Maintenant l'une l'autre lesse. / L'une retourne et l'autre en va. », v. 5000-01), de l'arrivée des deux fils du *netun* (« Atant vient, hideus et noir, / amedui li fil d'un netun », v. 5506-07, ou encore de la formule binaire laconique « Ensi alai, ensi reving » (v. 575), par laquelle Calogrenant résume son histoire piteuse et amorce la remontée du récit de ce qui lui est arrivé, sept ans auparavant, dans la situation présente de son énonciation à la cour du roi Arthur. Même s'il existe des cas où la brisure du couplet est convoquée sans aucun marquage supplémentaire, notamment spatio-temporel, ce qui la rend alors très discrète et fait d'elle presque une coquetterie du style¹⁵, le plus souvent, elle se superpose de fait à d'autres marquages syntaxiques¹⁶ et c'est alors l'ordre des constituants de la phrase qui tend à établir une hiérarchie entre le temps,

¹⁴L'emploi du connecteur *Mes* indique souvent non pas une opposition, mais une bifurcation de l'histoire, il vaut comme « instrument de transition dans le récit, [...] indiquant alors le passage à un autre genre de propos » (C. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, p. 559).

¹⁵Entre autres exemples, voir les v. 583-84, 707-08, 3547-48, 3635-36.

¹⁶Que l'on pense, par analogie, à un changement de plan cinématographique que le spectateur peut à peine remarquer, surtout s'il n'est pas spécialiste de ce genre d'analyse, mais qu'une variation mélodique peut aider à percevoir.

le lieu, les actants. Le départ de Calogrenant puis la rencontre avec le vilain en offre un exemple parmi beaucoup d'autres :

« [...] mes chevax fu establez,
que g'en oi molt proié le soir.
Lorsque l'en pot le jor veoir,
si fu bien faite ma proiere.
Mon boen oste et sa fille chiere
au Saint Esperit comandai,
a trestoz congié demandai,
si m'en alai lués que je poi.
L'ostel gaires esloigné n'oi,
quant je trovai, en uns essarz
tors salvages, ors et lieparz [...].
Uns vileins, qui resanbloit Mor,
leiz et hideus a desmesure [...]. » (v. 268-87)

§14

Le matin et l'indéfini *l'en*, les hôtes dont le personnage prend congé, le chemin rapidement parcouru depuis la demeure hospitalière, l'étonnant *vilain* sont ainsi annoncés par une pause qui précède leur mention, comme autant de jalons narratifs.

§15

En lien direct avec ces marquages proprement diégétiques, la brisure du couplet possède fréquemment un rôle que l'on pourrait qualifier de dramatique (concernant l'action) ou d'émotionnel : la perturbation rythmique est là beaucoup plus sonore, elle va de pair avec des choix rhétoriques ou stylistiques qui signifient en eux-mêmes la rupture de tonalité, que celle-ci advienne au vers suivant ou se produise dans le vers où est déclenchée la brisure. Les cas sont très variés ; il peut s'agir de l'énoncé d'un proverbe par lequel un personnage s'accapare la sagesse des nations, d'une comparaison historico-légendaire emphatique, d'une touche d'humour ou d'ironie, de l'expression d'un sentiment particulièrement vif :

« — Bien pert que c'est après mangier ! »
fet Kex qui teire ne se pot. (v. 588-89)

« Onques ne fist par Durandart
Rolanz des Turs si grant essart
en Roncevax ne an Espagne ! » (v. 3231-33)

[...] si li dit : « En ça vos traiez,
chevaliers, ne peor n'aiez

de ma dame qu'el ne vos morde !
Mes querez la pes et l'acorde [...]. » (v. 1967-70)

Or a messire Yvains congié.
Molt ont ploré au congié prendre (v. 2616-17)

Or a bien Lunete exploitié !
De rien n'avoit tel covoiitié
come de ce qu'ele avoit fet.
Et l'en li avoit ja fors tret
un palefroï sœf anblant.
A bele chiere, a lié sanblant,
monte Lunete, si s'an va [...]. (v. 6649-55)

§16

Quand la brisure du couplet entre en résonance avec des faits de style ou même de copie remarquables, elle a alors le plus souvent un effet de bouclage du vers sur lui-même et rehausse le propos qui vient d'être tenu. Elle accompagne une formulation en soi marquée, comme celle qui consiste à employer une syntaxe injonctive à l'infinitif (v. 1125), une jolie figure de style (par exemple, une hyperbole au v. 1145, une métaphore aux v. 1358, 2643, 4626, une comparaison aux v. 3244-45, une dérivation aux v. 5088-90...) ou à placer de manière spectaculaire en position de sujets de l'action des êtres inanimés qui ne font justement pas l'action qu'on leur prête, comme par exemple lors de l'enterrement d'Esclados le Roux :

Por ce crioit a haute voiz.
L'ève beneoite, et les croiz
et li cierge aloient avant [...]. (v. 1163-65)

§17

Quand la brisure sépare des rimes homonymes, le surgissement inopiné du même mot au bout du couplet tend malicieusement à relier par le son ce qui avait été séparé par l'intonation, comme si l'écrivain se jouait avec maestria des contraintes sonores. On en compte 26 exemples¹⁷, qui sont à considérer comme des ornements du style, non pas des facilités : le suggère fortement le fait d'y recourir de manière voyante à la toute fin de l'histoire, aux vers 6803-04 avec *fine* (qui succède à la rime homonyme *fin* du couplet précédent et fait ainsi comme passer la forme du masculin au féminin). Dans quelques

¹⁷Voir les vers 191-92, 589-90, 715-16, 731-32, 897-98, 1211-12, 1381-82, 1487-88, 1965-66, 2815-16, 3133-34, 3259-60, 4337-38, 3133-34, 4915-16, 5059-60 (seul cas de rime non homographe), 5407-08, 5511-13, 5417-18, 5499-5500, 5627-28, 5731-32, 6487-88, 6611-12, 6751-52, 6803-04.

cas, la brisure du couplet advient, non pas pour séparer les rimes homonymes, mais au vers suivant, en fin de phrase : on a alors l'impression qu'elle met celles-ci en valeur *a posteriori*, comme les sertissant (v. 1637-39, 4663-65). Plus généralement, on observe de nombreux jeux sur les rimes, qui consolident ou rafistolent ce que la brisure du couplet s'efforce de dissocier : ici, c'est une rime équivoquée (*la / la*, v. 4335-36 ; *dire / d'ire*, v. 5321-22) ; là, ce sont des associations subtiles entre mots qui tantôt assonent (v. 4525-28) et tantôt se répètent en dérivation (v. 4943-46).

§18 Le copiste n'est pas en reste et associe son art à ce type de jeux : 14 vers introduits par une grande majuscule à la hampe montante ou descendante (sur 68, à quoi l'on peut ajouter 3 grandes initiales ornées) sont mis en valeur par une brisure du couplet antécédente. La déchirure graphique ainsi produite dans l'une des trois colonnes du folio est à l'image de la rupture rythmique dans la musicalité ; les yeux et les oreilles que demandait l'instance narrative dans le prologue du conte de Calogrenant sont ici précisément sollicités de conserve...

LE PLAN MACROSTRUCTURAL : INSINUER DES VARIATIONS OU DES PERTURBATIONS DU RYTHME

§19 Indéniablement, certaines brisures du couplet demeurent beaucoup plus effacées que d'autres et ont un rôle de marquage individuel moins prononcé que ce que cette typologie peut laisser espérer¹⁸. Par ailleurs, force est de remarquer que les brisures du couplet n'apparaissent pas toujours là où on aurait aimé qu'elles soient pour procéder à une mise en valeur ou à une annonce sonore. La présentation de Lunette au vers 2417, par exemple, est détachée dans la copie de Guiot – mais non pas dans d'autres manuscrits comme le BnF fr. 1433 – par une grande majuscule, mais il n'y a pas de brisure du couplet, pas plus qu'il n'y en a, par exemple, lors de la rencontre du lion (v. 3344), de l'arrivée du géant Harpin (v. 4084), de la découverte des tisseuses à travers les pieux du préau (v. 5187-88). Cette absence de systématisation à l'œuvre invite non seulement à considérer les brisures du couplet de manière isolée, comme valant en elles-mêmes, mais à s'intéresser aussi à leur concentration sur un même passage ou, au contraire, à leur faible fréquence, voire, à leur absence. On s'aperçoit alors que ce qui crée ponctuellement, au niveau microstructural, l'intensité de la surprise se double, au plan macrostructural, d'une orchestration musicale particulièrement sonore et variée.

§20

¹⁸Certes, on peut toujours trouver des justifications stylistiques, ne serait-ce qu'en raison du fait que chaque phrase donne des indications de personnage et/ou de temps, de lieu... Il n'empêche !

D'emblée, l'on remarque que les brisures du couplet isolées dans la continuité des vers sont deux fois moins fréquentes que celles qui adviennent redoublées une ou plusieurs fois, comme placées en séries, selon une proportion d'environ un tiers-deux tiers. On peut penser que celles qui sont employées seules¹⁹, en introduisant une rupture dans la scansion déroulant les vers, faisaient l'effet d'une sorte de léger couac, la discordance valant pour surprise, annonce de la nouveauté autant qu'obstacle à l'unification rythmique. De manière évidente, l'effet produit est décuplé quand les brisures du couplet s'enchaînent ; il est aussi tout autre : l'attention est portée non plus sur un fait particulier, mais sur la création novatrice d'une micro-séquence dotée en propre de sa musique : plus la série est longue et plus se fait entendre de manière insistante un rythme inhabituel, qui rompt la cadence régulière des couplets (deux fois huit syllabes) et qui est à contretemps, liant ce qui est séparé par la différence de la rime, séparant ce qui est lié rimiquement. Plus grand aussi est, bien sûr, l'art de l'écrivain qui montre qu'il peut créer un rythme personnel qui n'est plus imposé par la tradition ! La combinaison musicale mise

¹⁹J'en ai compté 460 et ce chiffre, comme celui des relevés suivants, peut être fautif, bien sûr ; il a avant tout une valeur indicative : v. 7, 11, 17, 23, 79, 85, 115, 123, 149, 187, 191, 197, 217, 235, 253, 259, 275, 285, 291, 305, 327, 341, 349, 413, 451, 467, 483, 503, 515, 535, 551, 555, 567, 575, 579, 583, 595, 599, 609, 635, 653, 711, 715, 719, 723, 747, 751, 779, 785, 815, 845, 873, 885, 893, 897, 929, 941, 945, 959, 967, 981, 991, 1023, 1035, 1043, 1067, 1071, 1083, 1101, 1109, 1125, 1129, 1141, 1145, 1163, 1175, 1179, 1183, 1189, 1203, 1215, 1237, 1245, 1261, 1277, 1319, 1349, 1355, 1385, 1399, 1441, 1445, 1461, 1465, 1469, 1473, 1493, 1517, 1521, 1537, 1541, 1547, 1561, 1575, 1585, 1595, 1623, 1627, 1639, 1643, 1657, 1679, 1683, 1687, 1721, 1751, 1789, 1803, 1813, 1817, 1821, 1833, 1843, 1849, 1875, 1879, 1913, 1917, 1929, 1955, 1965, 1969, 1973, 1987, 1991, 2009, 2013, 2057, 2071, 2077, 2083, 2089, 2093, 2171, 2179, 2119, 2197, 2203, 2207, 2223, 2229, 2241, 2269, 2277, 2297, 2383, 2389, 2401, 2413, 2419, 2425, 2431, 2477, 2485, 2501, 2533, 2545, 2555, 2559, 2577, 2583, 2597, 2601, 2605, 2611, 2635, 2643, 2677, 2687, 2695, 2709, 2723, 2747, 2751, 2755, 2785, 2791, 2811, 2815, 2833, 2863, 2867, 2871, 2877, 2909, 2913, 2935, 2941, 2951, 2959, 2979, 2983, 3011, 3015, 3019, 3023, 3037, 3041, 3059, 3085, 3103, 3129, 3133, 3137, 3147, 3179, 3183, 3187, 3191, 3223, 3233, 3245, 3259, 3269, 3285, 3289, 3303, 3309, 3315, 3319, 3371, 3377, 3387, 3397, 3403, 3419, 3423, 3441, 3449, 3453, 3485, 3495, 3551, 3575, 3579, 3583, 3591, 3617, 3631, 3651, 3667, 3673, 3677, 3681, 3685, 3687, 3697, 3703, 3717, 3749, 3753, 3759, 3763, 3769, 3795, 3807, 3809, 3739, 3823, 3845, 3855, 3859, 3891, 3901, 3905, 3919, 3945, 3985, 4017, 4023, 4039, 4047, 4063, 4069, 4073, 4081, 4085, 4095, 4099, 4113, 4163, 4209, 4213, 4219, 4223, 4237, 4247, 4297, 4311, 4345, 4355, 4367, 4373, 4379, 4387, 4417, 4433, 4439, 4449, 4491, 4505, 4531, 4545, 4559, 4563, 4569, 4573, 4581, 4599, 4603, 4609, 4637, 4641, 4657, 4661, 4665, 4671, 4689, 4693, 4701, 4707, 4733, 4739, 4779, 4783, 4789, 4793, 4821, 4825, 4835, 4849, 4871, 4877, 4889, 4893, 4901, 4937, 4941, 4947, 4981, 4987, 4993, 5005, 5025, 5029, 5059, 5071, 5079, 5085, 5089, 5093, 5097, 5129, 5145, 5153, 5177, 5181, 5211, 5219, 5255, 5259, 5267, 5287, 5309, 5313, 5325, 5331, 5335, 5373, 5393, 5407, 5423, 5473, 5511, 5519, 5525, 5529, 5537, 5553, 5567, 5571, 5603, 5607, 5611, 5623, 5635, 5647, 5673, 5727, 5731, 5735, 5771, 5777, 5825, 5843, 5849, 5861, 5865, 5871, 5877, 5909, 5915, 5927, 5947, 5961, 5987, 5991, 5995, 6001, 6017, 6069, 6081, 6111, 6123, 6135, 6163, 6171, 6197, 6201, 6215, 6269, 6277, 6307, 6319, 6323, 6331, 6351, 6365, 6437, 6475, 6499, 6553, 81, 6587, 6591, 6595, 6611, 6615, 6619, 6629, 6639, 6645, 6649, 6677, 6681, 6693, 6709, 6761, 6899, 6803.

en œuvre évoque pour moi la polyphonie telle qu'elle se développe à la même époque. La cohésion qui résulte de ces séries de brisures sur une portion de texte est très solide, où qu'elle adienne, mais particulièrement quand elle fait passer du récit au discours, du discours au récit ou d'un interlocuteur à un autre ; le passage se fait sans heurt, la transition assurée est alors comme estompée par une même musicalité, l'écriture du roman en acquiert de la fluidité.

§21

Le tableau qui suit recense ces séries de brisures du couplet : il permet de prendre la mesure non seulement de l'originalité de leur traitement, mais aussi de leur ampleur et de leur répartition dans le roman, rien moins que banale.

2 brisures d'affilée

41, 43, 89, 91, 109, III, 133, 135, 141, 143, 247, 249, 269, 271, 3II, 313, 365, 367, 371, 373, 405, 407, 419, 421, 427, 429, 475, 477, 497, 499, 603, 605, 627, 629, 641, 643, 677, 679, 705, 707, 755, 757, 767, 769, 797, 799, 819, 821, 859, 861, 877, 879, 935, 937, 993, 995, 1001, 1003, 1009, 1011, 1015, 1017, 1027, 1029, 1057, 1059, 1077, 1079, 1117, 1119, 1197, 1199, 1227, 1229, 1265, 1267, 1281, 1283, 1309, 1311, 1331, 1333, 1379, 1381, 1393, 1395, 1407, 1409, 1431, 1433, 1455, 1457, 1569, 1571, 1579, 1581, 1661, 1663, 1733, 1735, 1825, 1827, 1887, 1889, 1903, 1905, 1935, 1937, 1949, 1951, 1981, 1983, 2001, 2003, 2037, 2039, 2131, 2133, 2155, 2157, 2165, 2167, 2185, 2187, 2211, 2213, 2217, 2219, 2235, 2237, 2255, 2259, 2301, 2303, 2347, 2349, 2355, 2357, 2453, 2455, 2509, 2511, 2525, 2527, 2563, 2565, 2569, 2571, 2615, 2617, 2623, 2625, 2671, 2673, 2703, 2705, 2741, 2743, 2761, 2763, 2775, 2777, 2823, 2825, 2837, 2839, 2851, 2853, 2887, 2889, 2903, 2905, 2929, 2931, 2963, 2965, 2969, 2971, 3031, 3033, 3063, 3065, 3097, 3099, 3113, 3115, 3121, 3123, 3141, 3143, 3195, 3197, 3215, 3217, 3263, 3265, 3273, 3275, 3331, 3333, 3357, 3359, 3381, 3383, 3427, 3429, 3433, 3435, 3469, 3471, 3489, 3491, 3499, 3501, 3513, 3515, 3519, 3521, 3539, 3541, 3545, 3547, 3569, 3571, 3605, 3607, 3611, 3613, 3635, 3637, 3743, 3745, 3775, 3777, 3787, 3789, 3815, 3817, 3849, 3851, 3879, 3881, 3909, 3911, 3933, 3935, 3953, 3955, 3959, 3961, 3969, 3971, 3979, 3981, 4009, 4011, 4027, 4029, 4051, 4053, 4103, 4105, 4173, 4175, 4229, 4231, 4241, 4243, 4253, 4255, 4275, 4277, 4319, 4321, 4391, 4393, 4423, 4425, 4469, 4471, 4483, 4485, 4615, 4617, 4623, 4625, 4683, 4685, 4717, 4719, 4745, 4747, 4805, 4807, 4865, 4867, 4883, 4885, 4915, 4917, 4969, 4971, 4999, 5001, 5019, 5021, 5033, 5035, 5039, 5041, 5063, 5065, 5103, 5105, 5109, 5111, 5133, 5135, 5161, 5163, 5189, 5191, 5205, 5207, 5231, 5233, 5319, 5321, 5411, 5413, 5417, 5419, 5439, 5441, 5479, 5481, 5493, 5495, 5627, 5629, 5711, 5713, 5741, 5743, 5853, 5855, 5935, 5937, 6007, 6009, 6039, 6041, 6063, 6065, 6229, 6231, 6249, 6251, 6261, 6263, 6375, 6377, 6393, 6395, 6411, 6413, 6429, 6431, 6469, 6471, 6485, 6487, 6491, 6493, 6545, 6547, 6563, 6565, 6623, 6625, 6651, 6653, 6669, 6671, 6687, 6689, 6719, 6721, 6777, 6779, 6783, 6785.

3 brisures d'affilée	97, 99, 101, 179, 181, 183, 523, 525, 527, 587, 589, 591, 617, 619, 621, 739, 741, 743, 835, 837, 839, 951, 953, 955, 973, 975, 977, 1207, 1209, 1211, 1219, 1221, 1223, 1361, 1363, 1365, 1417, 1419, 1421, 1477, 1479, 1481, 1485, 1487, 1489, 1497, 1499, 1501, 1551, 1553, 1555, 1601, 1603, 1605, 1647, 1649, 1651, 1691, 1693, 1695, 1699, 1701, 1703, 1711, 1713, 1715, 2063, 2065, 2067, 2097, 2099, 2101, 2147, 2149, 2151, 2245, 2247, 2249, 2311, 2313, 2315, 2369, 2371, 2373, 2465, 2467, 2469, 2843, 2845, 2847, 2919, 2921, 2923, 2993, 2995, 2997, 3001, 3003, 3005, 3157, 3159, 3161, 3347, 3349, 3351, 3407, 3409, 3411, 3561, 3563, 3565, 3623, 3625, 3627, 3691, 3693, 3695, 3707, 3709, 3711, 3835, 3837, 3839, 3869, 3871, 3873, 4139, 4141, 4143, 4301, 4303, 4305, 4333, 4335, 4337, 4359, 4361, 4363, 4397, 4399, 4401, 4461, 4463, 4465, 4475, 4477, 4479, 4523, 4525, 4527, 4585, 4587, 4589, 4959, 4961, 4963, 5011, 5013, 5015, 5121, 5123, 5125, 5169, 5171, 5173, 5197, 5199, 5201, 5431, 5433, 5435, 5455, 5457, 5459, 5463, 5465, 5467, 5485, 5487, 5489, 5545, 5547, 5549, 6099, 6101, 6103, 6153, 6155, 6157, 6529, 6531, 6533, 6697, 6699, 6701, 6743, 6745, 6747.
4 brisures d'affilée	221, 223, 225, 227, 377, 379, 381, 383, 41, 543, 545, 547, 727, 729, 731, 733, 1251, 1253, 1255, 1257, 1293, 1295, 1297, 1299, 1609, 1611, 1613, 1615, 2019, 2021, 2023, 2025, 2321, 2323, 2325, 2327, 2335, 2337, 2339, 2341, 2437, 2439, 2441, 2443, 3049, 3051, 3053, 3055, 3205, 3207, 3209, 3211, 3293, 3295, 3297, 3299, 3641, 3643, 3645, 3647, 4151, 4153, 4155, 4157, 4405, 4407, 4409, 4411, 5045, 5047, 5049, 5051, 5243, 5245, 5247, 5249, 5291, 5293, 5295, 5297, 5557, 5559, 5561, 5563, 5593, 5595, 5597, 5599, 5663, 5665, 5667, 5669, 5683, 5685, 5687, 5689, 5829, 5831, 5833, 5835, 5951, 5953, 5955, 5957, 6341, 6343, 6345, 6347, 6401, 6403, 6405, 6407.

5 brisures d'affilée	353, 355, 357, 359, 361, 1667, 1669, 1671, 1673, 1675, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 2797, 2799, 2801, 2803, 2805, 3527, 3529, 3531, 3533, 3535, 4125, 4127, 4129, 4131, 4133, 4193, 4195, 4197, 4199, 4201, 4765, 4767, 4769, 4771, 4773, 5499, 5501, 5503, 5505, 5507, 5579, 5581, 5583, 5585, 5587, 5697, 5699, 5701, 5703, 5705, 5753, 5755, 5757, 5759, 5761, 5797, 5799, 5801, 5803, 5805, 5883, 5885, 5887, 5889, 5891, 5965, 5967, 5969, 5971, 5973, 6237, 6239, 6241, 6243, 6245, 6285, 6287, 6289, 6291, 6293, 6295, 6381, 6383, 6385, 6387, 6389, 6451, 6453, 6455, 6457, 6459.
6 brisures d'affilée	4179, 4181, 4183, 4185, 4187, 4189, 6751, 6753, 6755, 6757, 6771, 6773.
7 brisures d'affilée	3069, 3071, 3073, 3075, 3077, 3079, 3081, 3721, 3723, 3725, 3727, 3729, 3731, 3733, 6727, 6729, 6731, 6733, 6735, 6737, 6739.
8 brisures d'affilée	5341, 5343, 5345, 5347, 5349, 5351, 5353, 5355.

§22

Comme l'on pouvait s'y attendre, les séries brèves qui touchent quatre vers sont les plus nombreuses : 392 brisures vont ainsi par deux. Elles sont uniformément réparties sur l'ensemble du texte. C'est ainsi que la fin du prologue indirect (*l'insinuatio* des rhéteurs latins) du roman est construite et enchaîne, presque insensiblement – toujours dans la même esthétique qui joue en ce lieu de la dissimulation et de la tradition... – avec le début de l'histoire, le fait que le roi quitte la table et ses sujets de manière inattendue :

[...] et par lui sont amenteü
li boen chevalier esleü
qui a enor se traveillierent.
Mes cel jor molt se merveillierent
del roi qui einçois se leva ;
si ot de tex cui molt greva [...]. (v. 39-44)

§23

On relève ensuite 198 brisures regroupées par séries de trois et 112 par séries de quatre, ces deux types distribués également sur l'ensemble du roman. Mais l'écrivain ne s'arrête

pas là : il semble prendre plaisir à perfectionner, en cours de route, son nouvel instrument ; il donne l'impression de chercher à en expérimenter les virtualités. Il pousse son audace créatrice et prouve son talent en composant des séries plus longues encore, de cinq, six, sept et même huit brisures de couplets. Si les séries de cinq brisures se trouvent présentes dès le début du roman, seules un peu plus de 15 % d'entre elles trouvent place dans le premier tiers ; quant aux autres séries qui s'étendent sur douze, quatorze et seize vers d'affilée, elles ont en commun d'être absentes de ce même premier tiers du *Chevalier au lion*. Le format de cinq brisures à la suite est très employé (on en compte 96), presque autant que celui de quatre brisures ; les séries plus longues, sans doute plus difficiles à construire, sont rares, et paraissent plus anecdotiques : Chrétien y expérimente son art en repoussant les limites le plus loin possible.

§24

Chacune de ces longues séries remarquables mérite en soi un commentaire : l'affirmation du *vilain*, seigneur de ses bêtes, qui interroge à son tour le chevalier sur son identité et l'objet de sa quête (v. 353-61) ; les reproches de Lunette à Laudine sur son abandon à la douleur (v. 1667-75) ; la plaidoirie de Laudine défendant la cause du meurtrier de son mari (v. 1761-69) ; l'aveu d'Yvain à la dame de Landuc (v. 2019-25) ; la fuite d'Yvain quittant la cour avant de sombrer dans la folie (v. 2797-2805) et sa plainte en se retrouvant à la fontaine (v. 3527-35) ; la fin du dialogue entre le géant Harpin et Yvain (v. 4179-89) ; la réplique de la sœur aînée demandant au roi de hâter son jugement (v. 5883-91). Quelques-unes cependant semblent bénéficier d'un traitement plus malicieux, car elles sont greffées sur des passages beaucoup plus banals : par exemple, lors de l'arrivée de Calogrenant chez le vavasseur, le rythme perturbé des vers 221-227 peut signaler ironiquement que, même si sont réunis tous les ingrédients d'une belle histoire d'amour du héros avec la si jolie fille du vavasseur (comme c'était le cas dans *Érec et Énide*, par exemple...), il n'en sera rien. Le dialogue astucieusement truqué entre la demoiselle de Norison et Yvain (v. 3069-81) ou les compliments adressés par Yvain à Gauvain, son adversaire qu'il n'a pas identifié (v. 6237-46) jouent du double sens, de la duplicité. La déambulation d'Yvain dans le château de Pesme Aventure, à la recherche des propriétaires, entrecoupée d'un commentaire métanarratif en apparence insignifiant (v. 5341-55), pourrait elle aussi paraître bien anodine, au premier chef, mais la musique des couplets brisés fait comme monter la tension, prélude au meilleur dans le jardin (la lecture d'un roman faite par une splendide jeune fille ²⁰), puis au pire (la coutume obligée de combattre les deux fils du *netun*).

§25

²⁰Le nom *roman* présent aux vers 5360 et 5361 est l'une des deux premières attestations de ce mot dans son nouveau sens de « genre littéraire » particulier, l'autre trouvant place au tout début du prologue du *Chevalier de la charrette*.

Plus généralement, c'est non seulement l'agglutination des brisures du couplet dans un passage que l'on entend, mais leur haute densité, qui repose à la fois sur les séries mentionnées et sur des occurrences solitaires : l'effet global est celui d'une explosion musicale de tonalité nouvelle, surprenante et variée par ses rythmes. Par exemple, le début du combat contre les fils du *netun* est ainsi orchestré, les brisures scandant les coups qui pleuvent, disant les grincements de la terreur, accompagnant de façon mimétique l'inquiétude du lion : outre deux longues séries de brisures (v. 5579-87 et 5593-99), consacrées respectivement à Yvain et au lion prisonnier, quelques brisures isolées soutiennent l'irrégularité rythmique (v. 5571, 5603, 5607, 5611) pour sonoriser de manière originale ce passage.

§26

Inversement, les passages dénués de brisures du couplet retiennent d'autant plus l'attention qu'ils sont rares : par leur rythme pair régulier, presque reposant, appuyé sur les rimes qui délimitent le vers et dont la seconde répond à la première avec la force d'une halte incantatoire, le couplet est propice à mimer tout ce qui est sérénité ou régularité²¹. On a coutume de dire que, dans la seconde moitié du XII^e siècle, au moment où le procédé de la brisure du couplet prend de l'ampleur, son absence subsiste encore comme caractéristique des passages colorés de lyrisme ou teintés d'épique : ce serait là le signe d'une tradition archaïque que respectent fidèlement les écrivains et qui fait avancer le roman à pas mesurés, deux octosyllabes par deux octosyllabes. Force est de constater que le *Chevalier au lion* ne répond pas vraiment à cette manière d'écrire et que l'absence de brisure s'observe sur des portions textuelles fort restreintes, qui, de surcroît, ne sont pas toujours douées d'une clôture, d'une unité. Mais ce qui importe, me semble-t-il, est la différenciation qui survient à un moment donné entre une structure rythmique fermée, relativement étanche et statique, qui donne clarté et force tranquille au propos, et une structure rythmique originale fondamentalement variée et inattendue, l'une et l'autre alternant, l'une et l'autre se superposant toujours, forcément, aux bornes du passage.

§27

Le roman démarre ainsi sur ce rythme dans ses six premiers vers, comme si la régularité imprimée traduisait une situation initiale non perturbée, une sorte de degré zéro de la diégèse qui va permettre, l'instant d'après (dès le vers 7), de mieux faire ressortir les bouleversements lançant l'histoire. Celle-ci démarre d'ailleurs bientôt en douceur, calmement, avec 34 vers disposés en couplets (v. 45-78), indépendamment de ferments diégétiques inquiétants (« un conte, non de s'annor, mes de sa honte », le personnage de Keu, indéniablement gênant pour la bonne sociabilité du groupe). La décision d'Yvain,

²¹Sans doute, faudrait-il mener plus loin l'enquête, en s'intéressant à la cadence rythmique des octosyllabes concernés, en regardant si la mesure équipollente 4-4 domine ou si ce sont plutôt les mesures 3-5 ou 5-3, si les phénomènes de discordances entre mètre et syntaxe permettent de rallonger un peu ce vers court et de modifier à leur tour le rythme uniforme instauré.

à la fin du roman, de retourner voir la femme qu'il aime et de tenter de se faire pardonner (v. 6500-24) offre de même un passage dépourvu de brisures, tout de sérénité rythmique, à l'unisson de celle que le héros veut retrouver.

§28

Tout ce qui est mise en série ordonnée ou déploiement du spectaculaire va aussi fréquemment de pair avec l'agencement des octosyllabes en couplets. Nombre de descriptions, qui obéissent au principe de l'énumération, en témoignent : le début du portrait du *vilain* (v. 293-304), la belle veuve au désespoir (v. 1146-62), tout comme la fin de la description de la fontaine et de son *aventure* livrée par le *vilain* (v. 384-405), puis par Calogrenant (v. 430-51) ou encore les projets d'Yvain de venger son cousin (v. 680-705), la description de la porte du château conçue comme une guillotine (v. 898-926). Les nombreuses scènes de combat, qui, naguère, étaient souvent introduites ou impulsées par une brisure du couplet²², puis soumises à une cadence régulière en couplets, ne suivent plus ce schéma²³, comme si les successions d'actions convenues, en dépit de leur violence, répugnaient à cette (trop grande ?) régularité.

§29

La déclamation solennelle, le discours réfléchi trouvent aussi aisément à se loger dans ces successions de couplets sans aucune brisure. La parole royale s'y déploie parfois et semble même communiquer par rebond ses caractéristiques à la cour (v. 654-76). Se modèlent également ainsi les conseils de Lunette à Laudine (v. 1850-70), l'argumentation de Gauvain cherchant à décider Yvain à le suivre (v. 2486-2500), le discours (direct puis narrativisé) d'Yvain se proposant comme champion contre le géant et la réponse de la famille de Gauvain, rassérénée et confiante (v. 3986-4006), puis leurs adieux (v. 4278-4297). Le narrateur, en particulier, coule nombre de ses commentaires dans ce rythme moulé au tour qui tranche sur un fond sonore nettement plus soumis à variations : par là, il fait mieux sentir la sortie que ceux-ci opèrent subrepticement au sein de la diégèse et il se place comme une sorte de sage en surplomb de la mêlée ; de manière symptomatique, nombre de ces commentaires métanarratifs s'achèvent par une brisure du couplet signifiant le retour à une histoire mouvementée (par ex., v. 24-41, 1366-79, 2644-72, 3162-79, 6018-38 et 6042-63²⁴). De même, le prologue que Calogrenant donne à son histoire ré-

²²K. Halász a souligné comment le début d'un combat singulier était marqué, sauf exception, par la brisure du couplet. (*Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1980, p. 8-9)

²³Voir les combats de Calogrenant contre Esclados (v. 515-43), d'Yvain contre Esclados (v. 813-73), puis contre Keu (v. 2246-62), contre le comte Allier et ses hommes (v. 3148-79 et 3255-75), contre le géant (v. 4188-4247), contre le sénéchal et ses frères (v. 4472-4554), contre les deux fils du *netun* (v. 5568-5685), contre Gauvain (v. 6100-53 et 6185-6206).

²⁴Tout le long commentaire sur la haine et l'amour, dont j'extrais à titre d'exemple ces seuls vers, fait alterner des passages sans brisures assez conséquents et des brisures du couplet qui animent et dramatisent

§30

pond à cette tradition et pose avec mesure l'éthos de celui qui prend la parole face à un auditoire à captiver (v. 150-172)...

Chrétien de Troyes écrit en poète et non pas seulement en romancier : l'art avec lequel il manie le couplet d'octosyllabes le souligne à l'évidence. Tantôt, suivant un modèle plus académique, il fait progresser de manière régulière et cadencée son texte, au fil de rimes amarrant la syntaxe. Tantôt, en brisant ce qui, jusque-là, était lié, il rompt cette cadence et passe à un autre rythme, plus chaloupé, plus grinçant, plus divers, obéissant à des cadences multiples : il joue nouvellement, avec une maîtrise toute talentueuse, de l'indépendance des vers, faisant semblant de les libérer de leurs attaches rimiques, pour traduire plus aisément la différenciation des actions, des sentiments, des propos et nourrir la complexité des représentations ou de l'analyse. Par là, il fait de la variété et de la surprise un principe esthétique du genre romanesque. Nous sommes souvent pris au dépourvu face aux effets produits que l'on peut deviner, approcher, mais qui échappent, qui fuient tout aussi bien. Même si toute « compétence d'oralisation » des textes médiévaux nous est assurément « inaccessible²⁵ » aujourd'hui, l'expressivité liée à la versification nous oblige cependant à nous intéresser à ce domaine sensible. Et c'est à ce prix, sans doute, que l'on peut retrouver le plaisir de goûter les vers de l'auteur champenois...

Quelques mots à propos de : Danièle James-Raoul

Danièle James-Raoul est professeur à l'Université Bordeaux-Montaigne et membre de l'EA 4593 CLARE. Elle est notamment l'auteur de *Chrétien de Troyes. La griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.

le propos de manière assez sonore.

²⁵C. Marchello-Nizia, « La langue à contretemps », dans *Le nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, coll. « NBMA », 1988, p. 169.

Pour citer cet article

Danièle James-Raoul, « La brisure du couplet dans *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 03/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/243>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/241>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

La guérison d'Yvain dans le *Chevalier au lion* : l'épiphanie du *fin chevalier*. Étude littéraire des vers 2829 à 3023

Éléonore Andrieu

§1 Devenu fou, le personnage d'Yvain vit seul et nu dans la forêt en se nourrissant de viande crue, produit de sa chasse à l'arc. Il rencontre un jour un ermite avec lequel s'établit une série de transactions, puis est trouvé endormi par une dame et ses demoiselles : la dame possède un onguent qui chasse le mal du *cervel* du chevalier. Il s'éveille stupéfait, honteux de sa nudité. Telle est la progression du passage, situé à la fin du premier tiers du roman, que nous allons analyser ici. La scène de la perte de l'anneau de Laudine, à la suite du compagnonnage avec Gauvain, l'a précédé. Il prend fin alors que s'ouvre une longue série d'aventures, depuis un combat mené pour la dame guérisseuse jusqu'à l'épilogue et au pardon de Laudine à *Yvain le fin*.

§2 Cette étape du roman semble constituer la clôture du « moment de crise » (initié par le départ d'Yvain en compagnie de Gauvain et dont l'acmé serait l'épisode de la folie) que la critique littéraire a repéré dans les autres romans de Chrétien, entre une

partie initiale dévolue à une première quête du héros et une seconde quête en forme de parcours de rachat et de connaissance. En ce sens, la guérison d'Yvain, par la médiation de certains acteurs, rendrait possible un itinéraire nouveau induisant le pardon final de Laudine. Mais Donald Maddox l'a rappelé : il n'est pas aussi aisé qu'il y paraît de donner son statut et sa fonction au centre du diptyque¹ formé par un roman qui met précisément « en contraste » deux itinéraires « pour en dégager une cohérence éthique² ». L'articulation axiologique et la hiérarchisation des deux itinéraires supposent en effet de préciser le rôle joué par le panneau central dans la qualification et la disqualification des parcours, dans la clôture et/ou la fermeture des différentes logiques narratives et dans l'organisation du dernier versant du roman. L'épisode de la guérison d'Yvain doit-il se lire comme l'effacement des logiques disqualifiantes qui ont condamné le personnage ? Ou comme le prologue de son nouvel itinéraire, ce qui suppose qu'il pose d'emblée les conditions de possibilité de la rédemption finale, y compris de l'action du chevalier sur les perturbations du monde arthurien ?

§3

Plus largement, on peut se demander si la seule aventure du personnage, déclinée ici sur le mode de la guérison, suffit à rendre compte de la fonction de l'épisode³. Le roman de Chrétien met en scène dès son ouverture d'autres erreurs, d'autres désordres, repérables au sein même de la cour arthurienne, ce qui nous rappelle qu'il n'est guère de sens à considérer dans le roman le seul individu⁴, tant les analogies de ce microcosme avec le monde extérieur sont définitoires, nombreuses et problématiques. Le rôle joué par les représentants du monde que l'épisode de la guérison fait entrer dans la solitude du fou est fondamental. Ils assurent la transformation du personnage, sa réintégration et aussi la configuration de sa nouvelle identité de *fin chevalier*. Mais il est tout aussi nécessaire de considérer la manière dont la clôture de l'épisode de la folie manifeste sans solution de continuité les transformations qu'en retour, le personnage du fou impose au monde : la folie offerte aux regards stupéfaits et effrayés à l'occasion du processus de guérison entre

¹ « Trois sur deux : théories de bipartition et de tripartition des romans de Chrétien », dans *Œuvres et Critiques*, t. 5, 1980, p. 91-102.

² « Yvain et le sens de la coutume », *Romania*, t. 109, n° 433, 1988, p. 1-17, p. 5.

³ « Ce qui fait la radicale nouveauté du roman par rapport à l'épopée se situe, croyons-nous, au niveau de l'écriture, non de la peinture des caractères : à savoir sa dimension polyphonique, la multiplication des points de vue et des discours. » (J.-Y. Tilliette, « Compte-rendu du livre de F. Mora-Lebrun, L'Énéide médiévale et la chanson de geste, Nouvelle bibliothèque médiévale, 23, 1994 et L'Énéide médiévale et la naissance du roman, coll. Perspectives littéraires, 1994 », *Romania*, t. 114, n° 453-454, 1996, p. 265-275, p. 274).

⁴ Voir A. Guerreau-Jalabert, « Aimer de fin cuer : le cœur dans la thématique courtoise », *Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali*, 11, « Il cuore », 2003, p. 343-371, ici p. 344-345.

en effet, comme nous allons tenter de le montrer, dans les rouages d'une écriture qui, si elle feint à merveille le vraisemblable et le hasard auxquels le fou semble voué, n'en représente pas moins aussi son identité d'exception, et son impact sur l'ordre troublé du monde courtois.

UNE GUÉRISON « PAR AVENTURE » ?

La structure du passage : construire le hasard ou le destin ?

§4

Deux subordonnées consécutives, annoncées par l'adverbe *tant* et dont le verbe principal est *trover*, structurent fortement le passage par leur parallélisme de construction : *tant conversa el boschage... c'une meison a un hermite/ trova* (v. 2829-2832) puis *il li dona tant longuemant/ c'un jor le troverent dormant* (v. 2883-2884). Les deux consécutives articulent le deuxième plan (la durée étale de la *conversion* du fou *el boschage*, avant et après la rencontre avec l'ermite) et le premier plan de la narration, celui qui désigne les deux événements de ce passage : la rencontre avec l'ermite d'une part, puis celle de la *mesnie* de la dame avec Yvain endormi d'autre part. Les consécutives ouvrent deux scènes, au tempo narratif radicalement différent de celui du sommaire, puisqu'il permet le déploiement massif de la narration (jusqu'à l'isochronie, largement travaillée ici, entre histoire et narration). La première scène présente la rencontre puis le premier don de l'ermite à Yvain : le pain et l'eau donnés *par charité* et reçus comme un *bien*. Le tempo narratif se modifie à partir de l'adverbe temporel *puis* [v. 2864] qui ouvre sur le tableau sommaire des transactions régulières qui s'établissent entre l'ermite et Yvain : le don d'Yvain, et le travail accompli par l'ermite afin d'acheter le pain nécessaire. La deuxième scène, très développée, narre la façon dont une dame et deux demoiselles aperçoivent dans la forêt un *ome nu*, le reconnaissent, le soignent (la *garison*, v. 2989). Elle comprend un dialogue rapporté au style direct puis indirect libre entre la demoiselle qui reconnaît et soigne Yvain et la dame : la parole rapportée n'était plus présente dans le roman depuis le long discours de la messagère de Laudine et l'un des premiers signes de la folie d'Yvain est le désintérêt porté au *parler* des grands qui l'accompagnent [v. 2802].

§5

Entre la première et la deuxième scène, on note l'amplification remarquable du détail et de la « bourre du quotidien », composantes caractéristiques, selon Michel Zink, du *romanesque* naissant⁵. La scène de la rencontre avec l'ermite n'est certes pas avare de

⁵M. Zink, « Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le "roman antique" en France au Moyen Âge. Remarques sur l'expression de l'amour dans le roman d'*Eneas* », *Romania*, t. 105, n° 418-419, 1984, p. 248-269.

détails et énumère gestes, pensées et objets, mais l'on constate une véritable gradation. Le nombre d'objets, de gestes, de paroles, de circonstances extérieures ou intérieures se multiplie, parfois de façon redondante (*les temples et le front l'en froit*, v. 2964 et *les temples et le front l'en oingne*, v. 2966), ce qui correspond à une des manières de figurer le temps comme déroulement continu. Le récit accueille pour ce faire de véritables *séries* de gestes (lors du retour de la demoiselle auprès d'Yvain sont mentionnés les chevaux, le taillis où elle les cache et le fait qu'elle les *lie molt fort*, v. 2980-2981) ou de pensées : la reconnaissance d'Yvain par la demoiselle, depuis le moment où elle descend de cheval jusqu'au moment où elle reprend sa monture et avertit les autres, occupe environ vingt-cinq vers. Les notations descriptives sur les objets (la liste des vêtements donnés au fou, la composition et le prix estimé du pain de l'ermite), les distances (jusqu'au château de la dame) concourent à cette exhaustivité affichée.

§6

Michel Zink a fait de la « soumission du discours au déroulement narratif, à l'écoulement du temps, à la succession des événements » « la marque d'une véritable esthétique », propre au roman naissant : il l'a relié à un intérêt spécifiquement *romanesque* pour la narration qui devient « le moyen même de la saisie du réel ». Par ce biais, le récit « affect[e] de se cantonner dans le champ du réel⁶ », de suivre à la lettre les seules circonstances narrées et par ce biais, de construire une vraisemblance spécifique, distincte de la vérité de l'Histoire par exemple. L'enchaînement des événements se succédant dans le temps y tient lieu de causalité. L'épisode de la guérison du chevalier fou est traité selon ce choix de mise en scène : la guérison du fou résulte du « hasard des situations⁷ » s'engendrant les unes les autres. Les consécutives en *tant... que...* qui marquent la structure générale du passage sont d'ailleurs dupliquées sans cesse dans le récit, notamment dans l'épisode final, quand la demoiselle approche puis oint Yvain (v. 2985-2986 ; v. 2989-2990 ; v. 2998-3000). Plus largement, elles sont un procédé stylistique bien repéré dans le genre romanesque, comme l'a montré Christiane Marchello-Nizia⁸ en lui opposant sur ce plan l'écriture des chansons de geste : analysant en particulier la manière dont le serment ou le vœu du héros corsètent la progression du récit épique jusqu'à l'obtention d'un objet (une ville, une femme, une mission...), elle note que dans le roman, le remplacement de ces formules par les consécutives en *tant... que...* participe de la configuration d'un personnage ayant perdu la maîtrise de son destin et de ses valeurs, méconnaissant la

⁶ *Ibid.*, respectivement p. 257, 259, 262.

⁷ Cette expression est utilisée par M. Stanesco, dans son article fondateur : « À l'origine du roman : le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », dans *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, D. Poirion éd., Paris, Sedes, 1990, p. 141-165, p. 153.

⁸ *Dire le vrai : l'adverbe si en français médiéval*, Genève, Droz, 1985, p. 112 sq.

matière même du monde. Selon les multiples sens qui sont ceux du vocable *aventure*, si ce hasard se révèle être un destin (« ce qui doit arriver »), ce savoir échappe au personnage du roman même quand il pense le détenir⁹.

§7 C'est une morphologie romanesque de l'aventure qui caractérise la guérison du chevalier sauvage et fou, dont le récit nous dit qu'il fut guéri *un jor* (autre marque du hasard des situations, v. 2884). Le verbe *trover*, qui introduit les deux événements principaux du passage et aussi le discours de la demoiselle, ne traduit pas ici l'épilogue d'une quête orientée préalablement par un personnage qui *soi meïsme a mort* (v. 2794). À la déprise de la folie, se superposent donc la déprise du personnage sur son itinéraire et sur son devenir héroïque, pris en charge par autrui, et aussi celle du narrataire confronté à la « suspension du connu ».

La leçon des regards sur le fou : la nudité, signe inouï de *vilenie*

§8 La soumission du récit à l'écoulement du temps et de la narration, que l'on peut à bon droit considérer comme l'une des caractéristiques du *romanesque*, n'est pas la seule marque de ce registre dans l'écriture du récit de la guérison du chevalier fou. D'autres composantes peuvent ainsi être relevées, qui configurent une autre structure du passage à la manière de véritables signaux génériques programmant la lecture d'une manière qui n'est pas neutre : ils sont en effet tous actifs depuis les débuts de l'écriture romanesque de langue romane, dès les romans d'antiquité et dans les autres romans de Chrétien de Troyes en particulier.

§9 La représentation de l'*espace* de la guérison contient, à un premier niveau de lecture, des marqueurs de ce type, qui annoncent l'avènement de l'extraordinaire : le personnage ainsi pénètre d'abord dans un *essart*, en passe de devenir dans la littérature de matière bretonne un signe topique de l'entrée dans la périphérie des valeurs courtoises, permettant « l'aventure chevaleresque » et en l'occurrence, une forme positive de transformation de soi par le biais du départ¹⁰. Calogrenant (comme Yvain) y a rencontré le gardien de taureaux et en écho, Yvain y rencontre l'ermite avant d'y rencontrer le lion (v. 3344) : l'*essart* est donc un signe qualifiant, mais tout chevalier qui y pénètre n'a pas accès à l'aventure. La *forêt*, de même, figure un espace de déprise sociale, l'extérieur absolu du monde courtois dans lequel les valeurs vacillent comme aussi les savoirs et les apparences : elle est

⁹C'est le sens du vocable *aventure* dans l'ensemble du récit de Calogrenant : le personnage définit l'*aventure* comme le devoir être du *chevalier*, comme ce qui doit lui arriver.

¹⁰Voir *infra*. A. Guerreau-Jalabert, « L'essart comme figure de subversion de l'ordre spatial dans les romans arthuriens », *Mélanges en l'honneur de Robert Fossier*, Paris, 1995, p. 59-71.

le cadre privilégié (et idoine) de l'itinéraire romanesque¹¹. La situation du *chastel* de la dame, par-delà cette forêt et tout proche d'elle comme le précise lourdement le récit, est aussi un marqueur très efficace de la suspension du connu. Cette spatialisation des itinéraires chevaleresques permet de représenter selon une morphologie romanesque un affrontement solitaire avec l'extériorité spatiale et sociale¹² : l'épisode de la guérison se déroule exclusivement à l'écart de l'espace curial.

§10

Le substantif *aventure*, auquel son étymologie latine confère des significations multiples, joue un rôle important dans la structuration du passage. Le substantif qualifie ainsi, en le désignant comme digne d'être raconté, l'épisode de la *reconnaissance* d'Yvain par la demoiselle (*si lor conte/ s'aventure*, v. 2913). Il fait ici l'objet d'une performance orale rétrospective : le verbe *conter* rappelle l'importance dans le roman du motif de la parole conteuse et des circulations d'histoires depuis les *novelles* de la cour d'Arthur dans l'incipit jusqu'à la quête du roi de l'*Isle as Puceles* (v. 5252) en passant par le *conte* de Calogrenant (v. 59) et bien entendu, celui du narrateur (v. 33). Or cette circulation incessante de la parole porteuse d'*aventure* et/ou de *novelles* est elle aussi, comme le rappelle Michel Stanesco, une des caractéristiques du romanesque : ces histoires racontées sont une autre des formes données au hasard des situations, qu'elles *produisent* efficacement. La parole de la demoiselle engendre ainsi le ressouvenir de la dame à propos de son onguent, ouvrant la scène finale de la guérison. La seconde occurrence du substantif prend place dans une intervention directe du narrateur sur sa narration : il y qualifie d'*aventure*, ici d'événement extraordinaire, l'épisode de la folie d'Yvain jusqu'au moment de son réveil. *Se il s'aventure seüst* (v. 3018), dit le narrateur, sa honte n'en aurait été que plus grande. La dernière occurrence, prise dans le discours d'Yvain, désigne le hasard inconnaissable et extraordinaire selon les lois duquel des vêtements (sujet du verbe *venir*) sont parvenus jusqu'à lui : *coment et par quel aventure/ cele robe estoit la venue* (v. 3022-3023). Dans les trois cas, le substantif *aventure* désigne ce qui rompt l'horizon d'attente et les savoirs et pouvoirs des personnages, et ce qui est reçu/doit être reçu comme inouï dans le récit de la guérison.

¹¹M.-L. Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.

¹²Voir G. Duby, « Situation de la solitude. XI^e-XIII^e siècle », dans *Histoire de la vie privée*. 2. *De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, « Points Histoire », 1999, p. 505-528 ; J. Le Goff, « Centre/périphérie », *Dictionnaire Raisoné de l'Occident médiéval*, J. Le Goff, J.-C. Schmitt éd., Paris, 1999 ; A. Guerreau, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », *L'État ou le roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIV^e-XVII^e siècles)*, éd. par N. Bulst, R. Descimon, A. Guerreau, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996, p. 83-101.

§II

La structuration de l'épisode de la *garison* mobilise par ailleurs le verbe *soi merveiller*. La stupéfaction extrême de personnages dont l'horizon d'attente est rompu constitue par ce verbe une autre scansion du récit : elle met en scène une interprétation, celle de personnages confrontés à leur *nonsavoir*. Le texte est parfois très insistant : en reconnaissant Yvain, la demoiselle *se mervoille tote* (v. 2906) ; puis elle *s'an seigne, et si s'an mervoille* (v. 2909), répétant là le geste d'Yvain devant le gardien de taureaux (v. 794-795). On sait qu'a priori, dans le *Chevalier au lion*, la capacité à voir la *mervoille* est hautement qualifiante et ce, de manière très stable tout au long de la diégèse : Yvain se signe devant ce qu'il a perçu comme relevant de la *mervoille*, donc de ce qu'il ne peut interpréter, alors que Calogrenant ne peut rien *voir* derrière l'écran de ses savoirs un à un convoqués, par exemple devant le gardien de taureaux. Le verbe *soi merveiller* est moins systématiquement qualifiant : il ne prend pas toujours place dans le parcours dynamique de la *mervoille*, loin s'en faut¹³. Selon la lecture programmée par la présence du syntagme verbal dans la scène de la demoiselle inspectant l'homme nu et endormi, on peut comprendre que c'est bien la nudité du chevalier qui constitue l'objet même de sa stupéfaction. Une interrogative indirecte (*comant ce li est avenu/ que si l'a trové povre et nu*, v. 2907-2908) explicite cette stupéfaction, relayée par le discours à la dame. Le verbe signale ce qui est opaque pour un personnage, par rapport à ses valeurs : la nudité en tant que marque du processus caché, non réductible aux savoirs, qui a conduit de la *chevalerie* à la *vilenie* (adverbe *vilmant*, v. 2928). Pour la demoiselle, la *vilenie* et la perte du *san*, en tant que signes extérieurs de l'état de folie (la nudité), renvoient au *pechié* et/ou au *duel*. Devenue relais de l'interprétation du narrataire, et ouvrant un effet de syllepse, la lecture par la demoiselle des signes de la folie révèle la nature même du *pechié* sur lequel elle s'interroge : la *vilenie* d'Yvain, en tant que phénomène inouï, échappant à toute interprétation mais encore clairement lisible dans sa nudité. Le verbe est aussi mobilisé, en compagnie d'*aventure* dont il complète l'effet de marquage, dans l'épisode du réveil d'Yvain : *si se mervoille a desmesure* (v. 3021). Il signale la surprise incomparable d'Yvain devant les vêtements neufs *venus* devant lui, alors que dans un premier temps, le spectacle de sa nudité produit la *honte* (v. 3017). On rappelle que lorsqu'Yvain apprend, à la fin du roman, que sa dame lui accorde la paix, il qualifie ce fait de *mervoille* (v. 6680) : dans les deux cas, il semble que le récit signale combien est inouï le fait même que les conditions du rachat lui soient tendues. Tout le roman insiste de la sorte sur le fait que la guérison d'Yvain est extraordinaire par rapport à la faute commise.

¹³Nous nous permettons de renvoyer à notre étude à paraître en novembre 2017 aux PUPS : « *Mervoille* et parcours de valeurs dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes », *Styles, genres, auteurs* 17 : *Chrétien de Troyes, Rabelais, Racine, Chénier, Flaubert, Bouvier*, R. Benini, G. Couffignal dir., Paris, Pups.

§12

D'autres marqueurs relèvent du même champ sémantique de la réception que *soi merveiller* et participent du même surlignement de la nudité, non réductible aux savoirs et valeurs des personnages placés devant les signes extérieurs de la folie : *Quant vit celui qui nuz estoit* (v. 2834), au début du passage, répond à *vers l'ome nu que eles voient* (v. 2888) et enfin à *nuz se voit com un yvoire* (v. 3016) et enfin *Devant lui voit la robe nueve* (v. 3020). Le verbe *soi merveiller* accompagne ou non la mention de ce regard, mais ce peut être aussi un geste (celui de se signer), ou une notation affective (la *peor*, v. 2838) qui prennent en charge la mise en scène de la stupéfaction des personnages devant la nudité, désignée comme *signe* inouï d'une faute qui ne l'est pas moins¹⁴.

Où le merveilleux n'a rien d'exceptionnel...

§13

Ainsi le récit de la guérison, obéissant à la loi du romanesque, « est le lieu de manifestation de l'inouï, de l'inattendu, de la surprise¹⁵ » : sa structuration désigne et qualifie ce qui fait événement, ce qui est/doit rester l'objet de la stupéfaction et, par ce biais, ce qui est susceptible de délivrer un sens par-delà les savoirs mis en défaut.

§14

Par contre-point, deux éléments sont placés radicalement à l'écart de ce qui est inouï : il s'agit de *Morgue la sage* (v. 2949) et de l'*oignemant* (v. 2948), signifiants qui renvoient potentiellement à un univers « merveilleux » animé de faits extranaturels irréductibles aux savoirs mais étouffant l'étonnement par la vraisemblance de ses propres logiques¹⁶. Le registre du merveilleux produit un scénario lourd de prédéterminations : il superpose sans solution de continuité (donc sans marquer la perception de l'étrange ni de la *merveille*) deux univers. Or le récit de la guérison d'Yvain utilise *Morgue la sage* et l'*oignemant* précisément dans ce registre merveilleux : ni *Morgue* ni l'onguent n'ont le moindre caractère étonnant ici. L'avènement de l'objet *onguent* dans le récit de même que la mention de son origine et son pouvoir sur la folie se font sans que soit mis en scène une interrogation, une suspension de l'interprétation des personnages. Ils apparaissent ainsi dans le

¹⁴On note aussi que certains commentaires du narrateur jouent ce rôle : l'expression *bien pot savoir, sanz nul redot*, v. 2835 au sujet de l'ermite puis *bien le savoit*, suivi de *de rien n'en dote* (v. 2902 et v. 2905), au sujet de la demoiselle.

¹⁵M. Stanesco, « À l'origine du roman », art. cit., p. 149.

¹⁶« Le monde qu'il nous représente est simple et immédiatement transparent, les humains y jouxtent les fées, les dragons et toutes sortes d'êtres fabuleux, grâce à une réciproque convenance originare. Le naturel et le surnaturel s'enchevêtrent dans un rapport primordial d'appartenance, avant qu'ils prennent conscience de leur altérité radicale. [...] Dans le conte, les épisodes se développent en nombre limité, leur succession étant toujours identique et bien définie. [...] L'action du conte fantastique est d'une pureté cristalline et abstraite, d'une remarquable continuité. » (M. Stanesco, M. Zink, *Histoire européenne du roman médiéval*, Paris, PUF, 1992, p. 18)

discours de la dame après le compte-rendu de la demoiselle et après que cette dernière a invoqué Dieu pour la guérison d'Yvain. Cette invocation pourrait faire de la disponibilité soudaine de l'onguent un *miraculum* : la dame affirme qu'elle guérira le héros *a l'aide de Dieu*, et ce n'est qu'après qu'elle se *sovient* (v. 2948) qu'elle possède l'onguent donné par Morgue pour soigner le chevalier fou. Mais la lecture miraculeuse n'est pas exploitée et l'action même de l'onguent n'est qu'une question de temps et peut-être de sommeil, comme le souligne la consécutive employée : *tant que cil ot dormi assez/ qui fu gariz et respassez* (v. 3013-3014). Quant à Morgane, elle est devenue une dame courtoise, qualifiée par sa *sagesse* extrême¹⁷. Comme le dit Michel Zink au sujet des baisers d'Ascagne ou du philtre d'Yseut et Tristan, « l'ingrédient magique a quelque chose de redondant et paraît souligner l'enchaînement des effets et des causes plus que le provoquer¹⁸ ». L'onguent de Morgue la Sage n'est que l'auxiliaire du hasard et sans nul doute de l'*aide de Dieu*. Ces deux objets du récit, *oignemant* et *Morgue*, ne font pas partie, si l'on tient compte de la scansion que nous venons de repérer et de la structure du passage qu'elle induit, des objets susceptibles de susciter la stupéfaction, la suspension du connu et/ou de constituer un événement remarquable et signifiant. Ils agissent dans la diégèse à la manière, presque superfétatoire par rapport à ce qui advient vraiment, du philtre d'amour mis en scène par Bérout dans le *Roman de Tristan* ou des baisers d'Ascagne transformés par l'*Eneas*.

§15

La déprise du héros romanesque sur son itinéraire, amplifiée par cette autre déprise qu'est la folie, est donc figurée par la structure du passage et par les procédés qui la soulignent : sa guérison est prise en charge par le hasard et par des personnages médiateurs, dont le regard, orientant le tableau, engage à repérer le signe fondamental et inouï de la nudité.

LES AUTRES ET LE FOU : MÉDIATISATION DE LA GUÉRISON

§16

La folie, comme l'a montré Jean-Marie Fritz en suivant les leçons de Michel Foucault¹⁹, n'est jamais une expérience strictement individuelle : on retrouve dans ses formes, et dans sa représentation, des codes qui reflètent et interrogent les valeurs, positives et négatives, de la société dont le fou « se détourne » à la manière du *convertus* de l'hagio-

¹⁷ Voir à ce sujet A. Guerreau-Jalabert, « Fées et chevalerie. Observations sur le sens social d'un thème dit merveilleux », *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge ; XXV^e Congrès de la S.H.M.E.S (Orléans, juin 1994)*, Paris, 1995, p. 133-150.

¹⁸ « Héritage rhétorique et nouveauté littéraire », art. cit., p. 261.

¹⁹ *Le discours du fou au Moyen Âge : étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992.

graphie chrétienne. La guérison du chevalier fou, ainsi, manifeste idéalement les regards qui sont ceux du monde sur le fou et à travers eux, les valeurs sociales que la folie bouleverse. Est essentielle ici l'articulation dialectique entre extérieur et intérieur, en laquelle on reconnaît une problématique mise en place dès l'incipit du roman (au sujet des faux amants) et scandée par les occurrences du vocable *cuer*.

La guérison comme un retour : mises en espaces

§17

Le chevalier fou est en passe de revenir de l'extérieur vers l'intérieur de la société, comme l'ont montré magistralement Danièle Régnier-Bohler²⁰ et Jacques Le Goff²¹. Ce retour est traduit en termes d'espace, ce qui témoigne de l'importance accordée, dans le système de représentation médiéval, à la « place de chacun », « affaire sérieuse relevant à la fois 'de l'éthique et de l'étiquette' » selon Dominique Iogna-Prat²² : les deux vocables romans issus du verbe latin *sedere* prouvent le lien existant entre la fixation spatiale (*seoir*) et la norme éthique (*estre seant*). Le fou, comme le saint et/ou l'ermitte retirés dans la solitude des forêts et des déserts, met ainsi en question la norme sociale de l'attachement à un sol, conforme à ce que l'on sait de la dominance du principe de la *stabilitas loci* au XII^e siècle²³. La contrainte de fixation spatiale (dont témoignent le regroupement des populations et leur fixation autoritaire au sol), exactement contemporaine au roman, se cristallise dans l'articulation, pour nous très complexe à saisir tant elle ne nous est pas familière, d'un intérieur positif en valeur, lié au spirituel, et de l'extérieur auquel sont liées les expériences de l'autre, du désordre, de l'inconnu mais aussi parfois du supérieur. Symptomatiquement, Yvain errant et déchirant ses vêtements efface tout signe indiquant sa « place » : la scène de la reconnaissance par la demoiselle insiste sur ce brouillage social et spatial.

§18

Selon ces représentations, la faute d'Yvain s'enclenche précisément au moment où il quitte sa seigneurie, femme et terres, pour partir en compagnie de Gauvain, dans une errance sans stabilité dirigée de fait vers une extériorité néfaste, considérée comme dange-

²⁰D. Régnier-Bohler, « Exil et retour : la nourriture des origines », *Médiévales* (5), Paris, 1983, p. 67-80 et « Exploration d'une littérature », dans *Histoire de la vie privée. 2. op. cit.*, p. 303-394.

²¹J. Le Goff, en collaboration avec P. Vidal-Naquet : « Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois », première parution dans *Critique* (XXX/325), juin 1974, p. 541-571.

²²D. Iogna-Prat, « Evrard de Breteuil et son double. Morphologie de la conversion en milieu aristocratique (v. 1070-v. 1120) », *Guerriers et moines (Conversion et sainteté aristocratiques dans l'Occident médiéval ; IX^e-XII^e siècle)*, M. Lauwers dir., Antibes, 2002, p. 537-557, p. 553

²³J. Baschet, « La structuration spatiale de la société féodale », *La civilisation féodale*, Paris, 2004, p. 319 sq.

reuse pour l'ordre social puisque le mal n'y est pas contenu par l'ordre. La folie accentue cette extériorité spatiale et sociale initiale. Le verbe *mescheoir* (v. 2921) témoigne lui aussi de la figuration *spatiale* d'une situation sociale et éthique. La mise à l'écart spatiale est inéluctablement aussi mise à l'écart sociale dans le sens de l'adjectif *povre* (v. 2908) : il correspond moins à une situation économique, comme l'ont montré Michel Mollat et Robert Fossier²⁴, qu'à la disqualification sociale et à l'avilissement de « l'aristocrate ». Le pauvre Yvain est marqué par l'extériorisation spatiale comme le sont les *povres* ouvrières (nobles) du château de Pesme Aventure.

§19

Le paysage du récit de la guérison renvoie à celui du roman tout entier : la mise à l'écart spatiale du héros, que l'on retrouve à propos de Lancelot dans *Le Chevalier à la Charrette*, doit épouser au moins *in fine* la norme de la fixation spatiale. C'est ce dont témoigne la spatialisation de la *guérison*, figurée comme un retour vers des espaces plus intérieurs, jusque vers la Fontaine puis la dame. La guérison est avant tout un déplacement : depuis la forêt, pôle de l'extériorité spatiale maximale, jusqu'à l'essart cultivé et habité par l'ermite solitaire, puis dans les environs d'un château (*il ert si pres*, v. 2953). Ce déplacement témoigne du fait que la guérison du fou est conçue comme un basculement de la séparation absolue à des marges spatiales et sociales. Son sommeil dans la forêt, à proximité du château, est une forme de fixité spatiale intéressante : son invraisemblable profondeur attire l'attention sur ce phénomène et en fait la condition de possibilité de son retour à la parole, aux vêtements, au sentiment de sa nudité inconvenante. À la fixité (du sommeil de l'homme forcené) est bien lié ici le retour à une norme positive de comportement. Elle fait suite aux allers-retours (*il revient*, v. 2863) vers la maisonnette de l'ermite que la charité de ce dernier a rendu possibles, puisque qu'il n'est personne, dit le narrateur, qui *el leu ou l'en bien li fait/ ne revaigne molt volentiers* (v. 2862-2863) : c'est d'abord en limitant les errances hasardeuses du fou, véritable gyrovague (le pire des types de moines selon la Règle de saint Benoît), que l'ermite parvient à contenir sa folie. La gradation depuis cet itinéraire réduit et recentré sur l'habitat (l'espace humanisé) de l'ermite jusqu'à la fixité absolue du sommeil contribue à la figuration de la guérison conçue comme un retour.

§20

Les représentants du monde qui accueillent le fou sont cependant des représentants des *marges*, entendues à la fois au sens spatial et social. Ils ont eux aussi rompu en partie avec l'intérieur, avec le monde : la solitude de l'ermite²⁵ va de pair avec l'identité de

²⁴Dans *Les pauvres au Moyen Âge*, Paris, 1978 ; voir aussi R. Fossier, *Enfance de l'Europe. Aspects économiques et sociaux*, 1/ *L'homme et son espace* et 2/ *Structures et problèmes*, Paris, 1982, 2 vol., vol. 1, p. 582-583.

²⁵Sur ce personnage, conçu en ressemblance et dans l'écart par rapport aux représentations ecclésiastiques, voir P. Bretel, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris,

femmes très courtoises, aux savoirs extraordinaires, passant en groupe, mais sans escorte aucune, dans la forêt. L'itinéraire de la guérison témoigne ainsi d'une proximité croissante mais graduée au monde, à travers les paysages successifs d'une terre cultivée (par l'ermite) et d'une terre centrée autour d'un château. Mais, et Danièle Régnier-Bohler a fort justement insisté sur ce point, ce passage de l'extérieur à l'intérieur ambigu que la marge représente est très spécifique et ne se réduit pas à un « raccord » avec l'intérieur courtois et la communauté sociale. Il est doté d'une forte valeur en soi et il est hautement qualifiant pour le personnage. Les marges spatiales et sociales et leurs acteurs sont en effet le lieu d'un *san* plus haut, offert au fou qui ne le quête pas mais le rencontre par hasard, à l'issue de l'épreuve ultime de sa solitude et de son abandon de toute humanité. La distance spatiale spécifique à la *marge*, en effet, traduit la distance qui sépare la surface des choses, la lettre (autre forme de l'extériorité), des vraies significations, des vérités supérieures en valeurs, ce que l'ancien français appelle le *san* : l'essart et le château d'au-delà de la forêt sont des lieux de *san* dans le roman précisément parce qu'ils sont « secrets et peu accessibles²⁶ », parce qu'ils ne sont pas offerts aux regards, parce que ne les trouve pas qui veut les trouver. Il faut avant tout prendre comme Calogrenant et Yvain la *voie felenesse* (v. 180), cachée par les ronces et les épines. Dans les romans en prose du Graal, c'est aux ermites qu'appartiendront les signes et leur sens : dans le *Chevalier au lion*, c'est à l'ermite et aussi aux habitantes du château, détentrices de savoirs immenses, qu'appartiennent les objets-signes du retour au monde (parfois cachés eux aussi, comme l'onguent dans un coffret !) et à travers eux, les fonctions chevaleresques que le chevalier pécheur doit ou devra endosser. La demoiselle lui donne déjà un programme de combat contre un comte cupide. L'ermite et les demoiselles, comme ensuite le lion, et comme avant eux le gardien de taureaux, sont très positivement connotés dans l'itinéraire du chevalier, parce qu'ils sont des voies d'accès au *san*, des médiateurs qui sont placés à distance du monde seulement courtois.

§21

De fait, dans cet épisode et comme le montrent les espaces, leurs acteurs et les objets, le chevalier fou réintègre moins le monde courtois qu'il n'accède *depuis l'essart* à une aventure intérieure fortement teintée de spirituel et en grande partie à déchiffrer, y compris par les médiateurs eux-mêmes.

Intériorisation : des gestes au *cuer*

§22

Champion, 1995.

²⁶D. Régnier-Bolher, « Exploration d'une littérature », art. cit., p. 311.

Les deux médiations successives, celle de l'ermite et celle de la dame et de ses demoiselles, fonctionnent elles aussi selon une dialectique et une mise en tension de l'intériorité et de l'extériorité, mais cette fois aux dimensions du microcosme. La guérison, passage de l'extérieur à l'intérieur figuré en termes d'espace, concerne aussi un « homme intérieur »²⁷ et son itinéraire, que le recours à l'espace narrativise et dramatise.

§23

On peut signaler d'abord que ces médiations produisent une série d'objets, qui sont autant de marqueurs sociaux extérieurs, de signes offerts à la lecture et à la reconnaissance quant à la place sociale que le fou doit recouvrer : les objets essentiels que sont la maisonnette, le pain, le pot d'eau, la viande cuite, l'argent issu de la vente des peaux et servant à l'achat du pain, le château, les demoiselles, les vêtements riches et somptueux et le *palefroi* forment une série graduée d'objets intégrateurs, qui conduisent celui qui en fait l'apprentissage depuis l'*estrange* jusqu'à la vie dans la communauté et enfin l'identité courtoise qui le réintègre à cette condition. Tous ces objets renvoient à des gestes, des comportements, des rituels sociaux, des pratiques : le bâti, la cuisson, le repas, la commensalité, les échanges marchands (achat et vente) et non marchands (le don, le bavardage libre de la cour avec des dames et des demoiselles), les signes extérieurs de la parure somptueuse et du soin apporté au corps. La progression vers l'espace des marges est donc nécessairement progression vers des gestes et rituels *courtois*, qui définissent en partie la *courtoisie* par des comportements, des signes extérieurs adaptés au groupe, au collectif. Ce sont des métaphores de « l'enserrement souhaité dans le social »²⁸.

§24

Mais deux événements connexes de *transformation* marquent aussi ces médiations. Le premier consiste en la reconnaissance, par le fou, de l'*amour* que l'ermite éprouve pour lui : le vocable *charité*, au v. 2841, renvoie à cette notion fondamentale (et non pas à la signification moderne du terme). Il résonne avec le terme *bien*, v. 2862. Or si la faute d'Yvain concerne bien la *male amor* dont il s'est rendu coupable à la fois dans le mariage et dans son compagnonnage avec Gauvain, alors cette reconnaissance de la qualité du lien proposé par l'ermite est le premier événement crucial de la guérison : il le repère, l'accepte et il se trouve lié volontairement, *molt volentiers* (v. 2863), par lui. Le lien d'amour discipline aussitôt ses gestes et comportements : le pain, l'eau bue au pot. Le signe de l'amour

²⁷Cette notion (symptomatique comme l'est celle de microcosme d'un système de pensée « analogique » selon les catégories des anthropologues) est explicitée et utilisée par A. Guerreau-Jalabert dans « *Aimer de fin cuer* », art. cit. Elle la met en lien avec la grande opposition axiologique *charnel/spirituel* qui traverse tout le système de représentation chrétien médiéval : chez Augustin, le *cœur* devient une métaphore constante de la « composante spirituelle » de l'homme, la plus valorisée et celle qui fonde la plus haute version de l'« homme intérieur ».

²⁸D. Régnier-Bohler, art. cit., p. 371.

que l'ermite porte au fou consiste en un don de nourriture, pain et eau dans un pot : ce signe purement matériel, destiné à la nourriture du corps, devient un lien d'amour selon une transformation dont le paradigme est l'eucharistie et qui tient de l'incorporation et de l'intériorisation. Pain et eau, comme les paroles du conteur Calogrenant, sont reçus à la fois par le corps et le *cuer*. En second lieu, on note que la dame insiste sur la nature du soin à apporter à Yvain : un massage du front et des tempes, qui agit sur le *cervel* (v. 2969, v. 3000), de manière à faire sortir hors de la *teste* la *rage*, la *tempeste* ou encore la *melencolie*. Le *cervel* est un mot très rare dans le roman, mais pas dans la chanson de geste ou les scènes de combats : on le retrouve dans la description d'Esclados le Roux, au crâne fendu sous les coups d'Yvain... Il ne désigne pas (pas davantage que *tempeste*) l'homme intérieur à la manière du vocable *cuer*, dont le rôle dans le roman est fondamental et qui est le véritable centre du paysage intérieur²⁹. Le *cervel* désigne comme l'*essart* la zone intermédiaire entre la surface du corps, dont il tient sa nature quasi visible, physiologique, et le *cuer* impénétrable, invisible, caché et qui, selon la conception médiévale, le régit : l'onguent agit entre la surface du corps et le *cuer*, par le même mécanisme de l'incorporation, de l'intériorisation de ce qui est matériel et de ses pouvoirs. Le paradigme baptismal affleure sans cesse dans cette scène rituelle d'onction, comme en témoigne le choix des vocables romans : *oignemant*, *oindre*. Autrement dit, le pain, l'eau et l'onguent sont des signes renvoyant à autre chose qu'à eux-mêmes : des symboles, au *san* caché, mais parfaitement reçu par le fou ou encore, ce qui est plus conforme au contexte et au « réalisme eucharistique » qui s'y développe, des signes efficaces incarnant dans leur matérialité même un pouvoir de transformation.

§25

La nudité participe de cette narrativisation de l'itinéraire intérieur de guérison en lui donnant un sens supplémentaire : l'ermite comme les demoiselles *voient* ce signe, cause de peur et de stupéfaction, de douleur aussi. Le regard posé par les personnages des marges sur la nudité du fou entre en résonance avec les objets donnés au fou ainsi qu'avec les ressorts des médiations de la nourriture et de l'onguent, passant du corps au *cuer* : il correspond parfaitement à ce que nous apprend l'essor nouveau que connaissent les traités de comportement (l'*Institution des novices* de Hugues de Saint-Victor, par exemple³⁰) et les miroirs (comme le *Miroir des vierges* d'Honorius Augustodunensis). Dominique Iogna-Prat a bien montré l'inflexion décisive que marquent ces traités : s'ils proposent en effet une véritable « pédagogie de la discipline intérieure », c'est en la fondant sur

²⁹Sur cette distinction, voir A. Guerreau-Jalabert dans « *Aimer de fin cuer* », art. cit.

³⁰Mis en lien par Jean-Claude Schmitt avec le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes : voir « Perceval », dans *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, chapitre VI « Les laïcs et les clercs », p. 207-209.

la « maîtrise des manières extérieures³¹ ». Le geste mesuré et le soin donné au corps, analysés aussi par Jean-Claude Schmitt, sont à la fois le reflet et le moyen du soin apporté au cœur. La discipline du corps est essentielle pour l'homme intérieur, en ce qu'elle le révèle et le transforme à la fois. Elle est donc conçue en système de représentation chrétien selon cette dialectique de l'intérieur et de l'extérieur que l'on retrouve dans l'épisode de la guérison du fou et qui définit le mécanisme gradué de cette guérison : c'est par le soin apporté aux gestes extérieurs (manger du cuit, boire dans un pot, vêtir son corps, se vêtir selon son rang) que les médiateurs prétendent guérir le fou de sa *vilenie* intérieure, reflétée exactement par la *vilenie* extérieure de la nudité et de sa nourriture carnée et crue.

Une guérison par le signe ou par le cheminement ?

§26

Cette dialectique entre le code social du comportement extérieur et le paysage de l'homme intérieur, mobilisée dans les miroirs et traités de comportement de la période, témoigne d'un changement de conception quant aux itinéraires de la *conversion* de l'homme intérieur : pour caricaturer les démonstrations précieuses de Jean-Claude Schmitt³², il semble que la période mette bien moins souvent en scène (dans l'hagiographie latine par exemple) une conversion par l'imposition brutale et miraculeuse d'un signe, selon le modèle de la conversion de Saul sur la route de Damas, que la longue pénitence acharnée, hésitante et nécessitant une médiation, décrite par Augustin dans ses *Confessions*.

§27

La guérison d'Yvain met en scène, on l'a dit, toute la brutalité du hasard, notamment par le scénario de la rencontre imprévisible avec des médiateurs « cachés », par celui de la reconnaissance, par l'objet « onguent » et avant cela, par l'épisode de la chute du personnage en sa folie. De même, la scène de la honte qui saisit Yvain s'éveillant dans la forêt au spectacle de sa propre nudité active une intertextualité biblique fortement liée à la révélation brutale du péché : il s'agit de Genèse 2, 25, qui précise qu'avant le péché, Adam et Eve sont nus sans ressentir la honte tandis que le premier effet de leur péché consiste en la révélation crue de leur nudité... La conversion brutale au sentiment du péché³³ est ainsi bien marquée dans notre passage. Mais l'épisode comporte néanmoins, dans les gestes des personnages médiateurs, une part importante de *discipline* et d'apprentissage de gestes et de comportements. La guérison d'Yvain comporte donc à la fois une part

³¹ « Evrard de Breteuil et son double », art. cit., p. 554.

³² Voir *La Conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction*, Paris, Seuil, 2003, dont la lecture est essentielle.

³³ Sur ces thématiques, voir J.-Ch. Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale : des origines à 1230*, Genève, Droz, 1967 et J.-Y. Foulon, « Une conscience profane à l'aube du XII^e siècle ? Guillaume IX d'Aquitaine (1086-1126) », dans *Guerriers et moines*, op. cit., p. 503-535.

de révélation soudaine (saint Paul) et une part de gradation, de cheminement (Augustin, qui bénéficie cependant lui aussi d'un signe dans le verger !). Or comme l'explique Dominique Iogna-Prat, une telle conception de la conversion met nécessairement en jeu moins le pouvoir de la révélation, de la grâce, que celui de l'apprentissage progressif, par le geste et le cœur, et suivant des parcours rigoureusement tracés, voire ritualisés et formalisés : la période témoigne, dans le cadre de la réforme dite grégorienne, de l'importance croissante donnée à la prise en charge de la foi par l'institution ecclésiale, ses acteurs et ses rites. La guérison d'Yvain contient à n'en pas douter un discours de réflexion sur cette tendance liturgisante, qui fait de l'onction dans le baptême, par exemple, une prise en charge institutionnelle et nécessaire de l'individu au début de son parcours de chrétien. Quoi qu'il en soit, la « guérison » d'Yvain dans ce passage ne serait que la condition de possibilité indispensable d'un itinéraire qui reste, au moment où le passage se clôt, à parcourir longuement : la rencontre avec le lion, nouveau médiateur comme l'est Lunete, en est l'une des étapes, mais reste aussi une part irréductible d'itinéraire solitaire et intérieur sans médiation.

§28

Comme l'avaient fait les hagiographes décrivant les errances provisoires et dramatiques des saints, et pour paraphraser D. Iogna-Prat, le romancier tient à raconter, comme le montre cette scène, tous les « détours » de son héros. Mais la guérison, pour être un retour et une transformation intérieure, n'en laisse pas moins intacts, en le personnage du chevalier, les signes de son péché, de son départ, de son retournement, et de fait, de son identité d'exception : c'est le principe même de la conversion, comme le montre Jean-Claude Schmitt, que de laisser sur le converti le signe de son retournement et/ou de son état antérieur. Le paradoxe de l'extériorité spatiale comme de la folie consiste bien, en effet, à permettre à celui qui les expérimente d'atteindre à certaines conditions un « degré supérieur de perfection³⁴ » réservé précisément à ceux qui en reviennent.

LA GUÉRISON DU MONDE ?

La folie : représenter l'incommensurable

§29

La configuration spatiale et sociale du récit de guérison et la valorisation éthique des marges de l'univers courtois indiquent que pour certains acteurs romanesques, l'essart et les « autres royaumes » d'au-delà de la forêt, dont on ne connaît pas la localisation dans la géographie réelle par rapport aux pôles « intérieurs » (la cour du roi Arthur) peuvent être des pôles *positifs* de l'extériorité. Ils sont en ce sens à la fois repoussoir ab-

³⁴G. Duby, « Situation de la solitude », art. cit., p. 511.

solu et lieu désiré, magnifié et dramatique d'une expérience unique et extraordinaire, qui doit le rester. Le roman, par rapport à la norme sociale du *manere*, du *demourer*, du *seoir*, propose ainsi une série d'écarts distinctifs, qui se fondent sur cette norme tout en s'en distinguant, ce qui revient certes à la fortifier : c'est ce que confirme la confrontation avec la structuration d'autres romans ou des lais. La folie et ses errances ne sont en ce sens qu'une des formes données à ces écarts dans l'ensemble du roman, où l'on trouve d'autres acteurs positifs placés à l'extérieur, plutôt dans des marges : l'ermite, les demoiselles, le gardien, le lion... Les formes négatives de l'extériorité restent cependant très nombreuses : voleurs, seigneurs maléfiques, diables, *netuns*, sœur cupide... Dans le lai ou le roman de matière bretonne comme dans l'hagiographie ecclésiastique d'ailleurs, la mise à l'écart spatiale des héros est la condition de leur aventure, de leur réhabilitation et de leur accomplissement éthique à la condition que ce renoncement provisoire à leur identité sociale (celui d'Yvain, celui d'Erec, celui de Lancelot) reste dans un cadre (les trois chevaliers reviennent dans une *cour* et se *fixent*) et surtout obéisse *in fine* à la loi générale de fixation spatiale (une cour, une terre), ce dont témoigne ici le terme même de *guérison*, en tant que première étape du retour à des espaces plus intérieurs. L'extérieur est alors le cadre d'une épreuve à la puissance éthique décuplée par le caractère négatif de l'espace extérieur.

§30

C'est la « viabilité des positions extrêmes, de ces points limites où s'abolissent les distinctions et où naissent les fictions³⁵ » qui est en jeu dans le roman et tout particulièrement dans la scène de la guérison, placée entre deux espaces et scandée par la stupéfaction des témoins de la folie : la solitude du héros chevaleresque plongé dans l'extériorité la plus néfaste représente bien le comble de l'imaginable, une chose périlleuse et inaccessible aux autres comme le marque la scansion très régulière dans l'épisode du regard, de la stupéfaction, du repérage par les personnages de ce qui est inouï, en particulier la *nudité*. Si la guérison est bien retour à ce qui est *seant*, à ce qui est intérieur, elle ne saurait placer le héros revenu de l'en-dehors à la même place exactement que le personnage seulement courtois, celui qui n'est jamais parti. En effet, la « tribulation majeure qu'était la solitude »³⁶, réservée aux plus parfaits autant qu'aux fous, permet en contexte l'accès à « un degré supérieur de perfection » : il y faut le retournement hors le monde charnel et loin de la surface des signes, par exemple la folie en amont de notre épisode. Mais dans le retour, par exemple dans la scène de la guérison du roman de Chrétien, le fou rapporte sur son corps les signes de l'extériorité que les personnages médiateurs ne peuvent jamais

³⁵D. Iogna-Prat, « Evrard de Breteuil et son double », art. cit. p. 551.

³⁶G. Duby, « La situation de la solitude », art. cit., p. 507.

lire complètement. Leur stupéfaction, leur peur, leur désir témoignent cependant du fait qu'ils savent y lire non seulement la *vilenie* et le *péchié* mais aussi l'incommensurable, le non dicible d'un itinéraire d'exception. La semblance entre le fou et le converti de l'hagiographie est très fortement marquée dans notre texte, entre écarts significatifs majeurs (le retour au monde laïc) et points explicites de rapprochement : l'ambiguïté du terme roman *converser*, employé au début de notre passage pour évoquer la solitude d'Yvain dans la forêt, programme une lecture de la guérison comme itinéraire complet de *conversion*, englobant non seulement un retour, la conscience du péché, mais aussi les pouvoirs transfigurés que donne le renoncement à soi. L'itinéraire du fou revenant dans l'essart est tendu entre la nécessité inéluctable, la destinée du retour et l'absolue merveille du renoncement qui a précédé, ici repérée par les personnages.

§31 Dans l'épisode sont ainsi mis en scène des personnages qui sont à la fois des guérisseurs, chargés d'effacer les signes de l'extériorité, et des témoins de ces signes dont ils ne repèrent pas complètement le *san* mais dont ils subissent le pouvoir stupéfiant : c'est le pouvoir efficace de ces signes portés par le fou qu'il s'agit d'examiner à présent.

Regards du monde, folie du monde ?

§32 Les regards des personnages médiateurs permettant l'étape première de la guérison ne sont pas sans dévoiler un mécanisme de focalisation très spécifique, qui permet de repenser le rapport établi entre le fou et ses guérisseurs : exactement comme dans le récit inaugural du *Chevalier à la Charrette* dont il est très proche dans la structure et le vocabulaire, le récit de la guérison confronte en effet très brutalement un regard social et mondain, fût-il issu des marges, à une forme opacifiée d'expérience intérieure.

§33 Cette confrontation est scénarisée par les choix de focalisation : la focalisation choisie ne donne *jamais* accès au personnage du fou, auquel elle reste extérieure, dont elle ne pénètre pas la surface. La narration ne dévoile que les regards posés sur le fou et leurs interprétations, leurs choix et leurs gestes. En cela, le récit de la guérison offre un fort contraste avec les scènes très développées de l'*innamoramento* ou de la lutte entre Amor et Haïne : le choix est fait de ne pas donner accès au *cuer* du personnage, à son paysage intérieur, mais seulement de figurer des mécanismes d'intériorisation. C'est ce choix qui permet d'opposer radicalement les personnages du monde et le personnage du fou, selon un mécanisme que l'on retrouve dans les autres romans de Chrétien de Troyes où, dès lors que le héros s'engage dans un itinéraire qualifiant, exceptionnel, la narration cesse de prendre en charge ses pensées et ses discours intérieurs. L'exceptionnel est signifié par l'étrangeté absolue, l'opacité nouvelle du personnage.

§34

Le motif des regards posés sur la folie et les signes de l'extériorité entre dès lors en résonance avec le paradoxe central mis en lumière par Jean-Marie Fritz au sujet de la représentation de la folie :

L'antithèse essentielle est dès lors celle qui oppose la Croix à la Chair et au Monde [...] ; folie et sagesse (*stultitia* et *sapientia*) n'en sont que des prédicats, avec lesquels on peut jouer par une manière de syllogisme : 1) la Croix est folie pour la sagesse du Monde 2) la Croix est sagesse de Dieu pour l'homme spirituel ; 3) la sagesse du Monde est folie aux yeux de Dieu³⁷.

§35

Cette réflexion se fonde sur le paradoxe de saint Paul : « ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes » (I Corinthiens 1, 25)³⁸. Seul le roman, note Jean-Marie Fritz en lui confrontant d'autres types de discours, développe aussi franchement la figure du fou (et pas seulement celui du simple, de l'humble, de l'humilié... comme dans l'hagiographie ou la théologie) pour figurer un itinéraire spirituel d'exception, par exemple en représentant les regards du monde posés sur lui. Comme dans le récit où Gauvain s'indigne de voir Lancelot monter dans la charrette des criminels, le récit de la guérison confronte le regard du monde, repérant une *vilenie* à effacer au plus vite par l'enserrement du vêtement, et le personnage opaque du fou, voué d'emblée à *aïder* le monde et à lui donner certaines leçons. Dans ce système de représentation, et comme en témoigne la capacité extraordinaire d'Yvain, au sortir de l'aventure de Norison, à interpréter les signes et à sauver le lion, la folie est un signe de l'*aïde de Dieu* que le personnage a reçue lors même qu'il a quitté le monde pour accueillir son *duel* au mépris de lui-même.

§36

La véritable guérison de la *vilenie* a donc commencé bien avant cet épisode, au-delà de ce que les personnages du monde nomment *garison*, dans l'avènement même de la folie en tant qu'elle est une forme de renoncement total à soi, au monde, aux codes sociaux que les personnages médiateurs tentent d'inculquer au fou. La folie est humiliation, honte, comme le répète la demoiselle : le mauvais amour dont Yvain s'est rendu

³⁷ *Le Discours du fou au Moyen Âge*, op. cit., p. 190-191.

³⁸ Le passage complet est : « Le langage de la croix, en effet, est folie pour ceux qui se perdent, mais pour ceux qui se sauvent, pour nous, il est puissance de Dieu. Car il est écrit : Je détruirai la sagesse des intelligents, je la rejetterai. Où est-il, le sage ? Où est-il, l'homme cultivé ? Où est-il, le raisonneur de ce siècle, Dieu n'a-t-il pas frappé de folie la sagesse du monde ? Puisqu'en effet le monde, par le moyen de la sagesse, n'a pas reconnu Dieu dans la sagesse de Dieu, c'est par la folie du message qu'il a plu à Dieu de sauver les croyants. Alors que les Juifs demandent des signes et que les Grecs sont en quête de sagesse ; nous proclamons, nous, un Christ crucifié, scandale pour les Juifs et folie pour les païens, mais pour ceux qui sont appelés, Juifs et Grecs, c'est le Christ, puissance de Dieu et sagesse de Dieu. Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes, et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes » (I Corinthiens 1, 17-25). On peut lire aussi I Corinthiens 2 pour le récit de la guérison d'Yvain !

coupable a rejailli sur son corps, y inscrivant la marque lisible par tous de la *vilenie* et du *péchié*. Mais elle est aussi la marque moins visible de l'élection, de la possibilité d'une perfection éthique qui lui donnera au terme de son parcours l'identité d'*Yvain le fin*, soit « pur, dépourvu de toute composante charnelle ». Le fou est celui qui a renoncé à soi, ce qui devient un topos de la poésie lyrique, pour se soumettre à un itinéraire qui ne saurait se limiter aux codes et aux normes du monde... L'ensemble de ces mécanismes de représentation de la folie configure un personnage de type christique, à condition de bien préciser qu'il met en œuvre ici des composantes particulières comme le renoncement, la folie, le martyre, l'humiliation, l'humilité, la vilenie, la marginalisation... et le *bon amor*. Il est d'autres types christiques dans la littérature ! Mais ces composantes sont utilisées déjà dans la chanson de geste, par exemple pour le personnage de Rainouart l'*asoté*. La demoiselle comme Gauvain devant la charrette explicite parfaitement par le fait de *soi merveiller* la transgression de toutes les règles sociales et l'avènement conjoint d'une identité d'exception : elle lit une *folie* et une *vilenie*, mais elle pense aussi au combat de sa dame contre le comte Alior, dans laquelle le chevalier peut jouer son rôle (v. 2933 sq.), ce qui déploie un feuilletage des formes d'*amor* que désormais Yvain devra conjoindre. La *fine amor* ne doit pas disjoindre, ainsi, l'individuel et le collectif, l'*aïe* à la dame menacée et la *prouesse*, dont l'étymologie rappelle qu'elle est utilisée à la communauté tout entière. La folie, signe de punition d'une *male amor* qu'Augustin aurait qualifiée de *privata*, « privée », a séparé le corps du chevalier du corps social mais elle permet aussi à celui qui s'y est transfiguré et qui y est mort à soi-même de prendre en charge les fêlures du corps social avec une force transfigurée en nature.

§37 Là encore, ce n'est pas dans l'aventure à venir mais dès le moment de son retour à l'essart que le chevalier agit sur le monde.

Le fou et les autres : obéissance et désir, dons et échanges

§38 Les personnages médiateurs ne restent en effet pas indemnes, dans cette scène, et leur rencontre avec le fou est pour eux aussi une épreuve de transformation majeure.

§39 La voix narratrice est peut-être le guide le plus éclairant pour lire cette transformation affectant les personnages confrontés au fou : on sait après les travaux de Danièle James-Raoul³⁹ combien son rôle est complexe autant que ses formes dans l'ensemble des romans de Chrétien. Dans le récit de la guérison, comme ailleurs dans le texte, la voix narratrice semble s'en prendre d'abord aux structures mêmes de la narration : les manifestations de la voix narratrice, sous la forme d'intrusions directes (introduits ou non par *ce cuit*

³⁹ Chrétien de Troyes. *La griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 763 sq. par exemple.

v. 2846, v. 3005 ou *ne sai* v. 2914, v. 2846, v. 2914, v. 3005), d'évaluations qui modalisent la narration (sur le goût du pain, sur son prix, sur les distances, sur la jeune fille qui guérit Yvain : v. 2835-2837 ; v. 3002-3003), de proverbes ou de sentences (v. 2849-2850 ; v. 2861-2863), saturent ainsi une suite déjà bien remplie de gestes et de pensées et amplifient de fait la quête d'exhaustivité de la narration⁴⁰. Or en démultipliant ses interventions, la voix narratrice fonde une polyphonie énonciative généralisée susceptible de mettre à la question tout projet narratif : l'intervention à la première personne du narrateur refusant de raconter la peine de la jeune fille qui a reconnu Yvain (*ne sai qu'alasse demorant/ a conter le duel qu'ele en fist*, v. 2914-2916) vise très directement la soumission apparente du récit à la continuité des gestes et des pensées ! La guérison d'Yvain n'échappe pas à cette ironie : les *.v. setiers* d'onguent que la jeune fille aurait utilisés sans hésiter si elle les avait eus à sa disposition comme aussi le proverbe sur la faim *desatranpee et desconfite* (v. 2851) sont par exemple le point d'amorce d'une superposition de voix, celle d'un narrateur régissant sa narration exhaustivement pour produire une vérité du sens, et celle d'un narrateur raillant ses personnages et ses propres situations narratives...

§40

La succession des deux scènes produit de même un effet de contraste entre la *peor* de l'ermite *quant vit celui qui nuz estoit* (v. 2834) et la course (v. 2889) de la jeune fille vers celui qu'elle *esgarda tant* (v. 2898-2999), le soin pressé mis à réunir les objets de la guérison et à repartir (*molt tost* v. 2952 ; *tres tost s'en va* v. 2977), le désir avide de le guérir (*covoite*, v. 2989) et enfin le massage de tout le corps qui lui a été pourtant interdit. Les commentaires du narrateur (*del cors fist ele folie*, v. 3002) semblent réécrire la scène de la première nuit d'amour d'Enide et Erec : face au corps nu masculin, la demoiselle *fet un molt grant hardemant* (v. 2984) tandis qu'Enide est rendue *plus hardie* et *de rien ne s'est acohardie* (v. 2099-2100). Ces commentaires produisent un discours ironique, fondé sur la confrontation de deux discours inégalement compétents sur le désir du corps nu masculin⁴¹ : l'un surplombant, qui moque l'empressement de la jeune fille et marque son désir pour le corps nu qu'elle *atoche* et l'autre, celui de la jeune fille, qui ignore la naissance et l'objet de son propre désir (*Molt bien, ce li est vis, l'emploie*, v. 2995). La scène avec l'ermite témoigne d'un même décrochage : le fou met tout de même dans cette scène l'ermite au travail et l'envoie sur le marché, manipuler de l'argent dans des échanges marchands. C'est à lui de « faire les courses » pour le chevalier fou, exactement comme l'ermite Ogrin, contraint de changer sa règle de vie pour aller marchander les parures somptueuses du retour d'Yseult à la cour de Marc dans le roman de Béroul.

⁴⁰Les systèmes hypothétiques au subjonctif imparfait (v. 2893-2896 ou v. 3017-3019) jouent le même rôle.

⁴¹Voir à ce propos D. Régnier-Bohler, « Exploration d'une littérature », art. cit., p. 366-368.

§41

« Faire les courses » est une expression utilisée par Giacomo Todeschini⁴² pour désigner le rôle attribué aux laïcs, serviteurs et « amis » des « hommes spirituels », au moment où se déploie une nouvelle spiritualité monastique : dans certains discours monastiques, si le « pauvre » parfait que représente l'ermite ecclésiastique et/ou le moine échappe au paradoxe de sa spectaculaire richesse patrimoniale, c'est bien parce qu'il reste « pauvre en esprit », grâce à des médiateurs qui se consacrent aux transactions avec le monde, qui restent au monde. Le laïc ainsi, dans les dossiers analysés par G. Todeschini, gère des transactions nécessaires à l'accomplissement de la pauvreté et à la « logique de subsistance » des mendiants, des ermites, etc., puisque la pauvreté et la perfection monastiques supposent que « la propriété de l'argent, la propriété des biens immobiliers, mais également de ce que l'on mange, de ce que l'on boit et de ce qui sert à se vêtir, soit détenue par autrui⁴³ ». La nature même de la transaction gérée par le laïc (procurer à l'ermite ou au moine des objets du monde) désigne alors le bénéficiaire de la transaction comme étant supérieur en valeur spirituelle : le lien de sujétion qui se noue avec la circulation de nourriture, d'argent, de vêtements, de terres... marque la soumission, au niveau spirituel, du laïc donateur au donataire.

§42

Mais le roman de Chrétien de Troyes configure une situation symétriquement inverse. Le rôle de médiateur *matériel* est attribué à l'ermite (et aux demoiselles courtoises de Norison), ce qui indique dès lors qui détient la plus haute valeur spirituelle : non pas celui qui fait les courses, non pas le donateur, fût-il un ermite pourtant détenteur lui-même d'une forte valeur spirituelle, mais le chevalier fou, marqué au sceau du renoncement, et qui est *povre* et *nu*... La circulation massive des objets vers le fou n'est donc pas seulement la garantie d'un retour, médiatisé par les personnages de l'essart et du château : c'est aussi le signe que celui vers qui se dirige ces objets est lui-même déjà objet d'*amor* en raison de sa grande valeur spirituelle et en raison de/malgré sa folie. Tout le groupe social lui procure choses et personnes, liens et biens qu'il ne possède pas. La transformation du monde de l'essart qu'opère ici le fou par sa seule présence (afflux de biens, et d'activités vers lui) le place d'emblée au-dessus de l'ermite et des amies de Morgue, en dépit de leur *savoir* et de leur propre *charité*. L'expérience du dénuement individuel *à la charge de tous les autres* est caractéristique de l'épiphanie du héros d'exception voilé encore aux interprétations par les signes extérieurs de la folie. Mais d'autres signes montrent le pouvoir

⁴²G. Todeschini, *Richesse franciscaine. De la pauvreté volontaire à la société de marché*, Paris, Éditions Verdier, 2008 [2004], p. 108. Nous reprenons là une analyse à paraître : « Quelques transactions dans le texte dit littéraire au XII^e siècle : les discours économiques des grands laïcs », dans *Transiger. Éléments d'une ethnographie des transactions médiévales*, J. Claustre dir., Paris, PUPS, p. 59-120, à paraître fin 2017.

⁴³*Richesse franciscaine, op. cit.*, p. 109.

exercé par le fou sur les autres, alors même qu'ils ne décryptent pas encore ce pouvoir : l'amour de l'ermite et le *désir*, la *coveitise* qui saisit la demoiselle devant le corps immobile du fou (annonçant le désir de la dame de Norison, ou celui du seigneur de Pesme Aventure...). La naissance subite du désir dont l'objet est le fou est la marque, dans l'hagiographie, du pouvoir d'un corps saint, d'une relique qu'il faut, on le sait bien, toucher et regarder, vénérer et craindre, et parfois humilier pour en obtenir les pouvoirs.

CONCLUSION

§43

Le corps nu du fou agit pleinement sur le monde qui l'accueille pour le transformer et assurer son retour vers la communauté : dès le premier moment de la guérison, il suscite amour et désir, espoir et aussi mises en ordre, ce que confirme la longue suite des combats à venir, dirigés contre ceux qui par mauvaise convoitise, désirent et immobilisent pour eux seuls choses et hommes. Le fou met les autres à leur vraie place, y compris des personnages à la forte valeur spirituelle comme l'ermite qu'il soumet dans l'essart à ses propres lois d'échanges et d'organisation.

§44

L'épisode de la guérison d'Yvain est en ce sens non pas seulement la condition de possibilité de l'itinéraire chevaleresque vers la joie perdue mais aussi la première aventure/épreuve de réorganisation du monde et de ses fêlures par le chevalier transfiguré. C'est que la folie est à la fois l'épreuve individuelle d'un personnage coupable et le creuset de son rachat, mais aussi l'expérience par laquelle les fêlures collectives du monde arthurien, lisibles dès l'incipit troublé du roman, sont prises en charge et guéries par le chevalier qui s'y soumet et s'y abandonne. La guérison est ainsi le processus d'un retour aux codes et aux espaces sociaux de la communauté : le premier niveau du *péchié* d'Yvain a consisté à les abandonner, à mettre en question l'ordre et la stabilité. Mais pour ceux qui savent entendre de *cuer*, la folie comme l'a-normalité du gardien de taureaux sont avant tout *merveilles*, spectacles de l'incommensurable et de la transfiguration de l'*amor* que le chevalier doit porter au monde : la guérison ne saurait être un retour à l'identique et au même. Le chevalier, toujours, en garde les signes, ceux que les personnages ne voient pas, mais aiment, désirent et craignent.

Quelques mots à propos de : Éléonore Andrieu

Éléonore Andrieu, spécialiste des rapports entre discours littéraire et discours ecclésiastiques aux XI^e et XII^e siècles, est maître de conférences à l'Université de Toulouse Jean-Jaurès et membre du Laboratoire PLH-équipe ELH. Elle est l'auteur de nombreux articles sur la représentation du chevalier dans les narrations du Moyen Âge central.

Pour citer cet article

Éléonore Andrieu, « La guérison d'Yvain dans le *Chevalier au lion* : l'épiphanie du *fin chevalier*. Étude littéraire des vers 2829 à 3023 », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 03/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/241>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/244>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Le corps dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes

Jean-Marie Fritz

§I

L'héroïne du *Chevalier au lion* reste pour nous bien mystérieuse, et ce mystère est évidemment concerté. Enveloppée dans de larges zones d'ombre, la dame de Landuc se dérobe à notre regard et à notre analyse jusque dans l'ultime scène des retrouvailles et de la réconciliation. Ce processus d'abstraction, voire d'irréalisation, qui l'apparente à la fois à la dame de la *canço* des troubadours et à la princesse des contes, se vérifie d'abord par son anonymat : elle est la *Dame* par excellence, la dame sans trait singulier ou particularisant, non Enide, Guenièvre ou Blanche fleur ; elle n'est même pas la *dame de la fontaine* comme dans le conte gallois d'*Owein*¹. Le romancier réussit le tour de force de construire tout son récit en ne la nommant qu'une seule fois, dans un passage qui plus est instable dans la tradition manuscrite : *la dame de Landuc, fille au duc Laududez*, si l'on retient la leçon

¹Voir *Les Quatre branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, trad. P.-Y. Lambert, Paris, Gallimard (*L'aube des peuples*), 1993, p. 209-236 ; elle est éponyme du récit : « Ce conte s'appelle *Le conte de la dame à la fontaine* » (*explicit*, p. 236).

de la copie Guiot². Cet anonymat va de pair avec une forme de désincarnation ; l'héroïne n'est pour ainsi dire pas décrite, son corps n'est guère évoqué, Chrétien ne sacrifie plus à l'exercice rhétorique de la *descriptio puellae* comme il l'avait encore fait dans son premier roman *Erec et Enide*. Si Erec peut dire à propos d'Enide : *Je n'aïm tant riens comme son cors*, l'on serait bien en peine de trouver un aveu aussi franc dans le *Chevalier au lion*³.

§2

Le corps est pourtant loin d'y être absent ou tabou, le terme apparaît même avec une grande fréquence, presque quarante occurrences bien réparties sur les 6800 vers du roman. Monosyllabe invariable, il entre en relation paronymique, voire homonymique, avec le *cœur*, dont il forme l'enveloppe et comme la protection. Le corps contient aussi le sang : les combats, nombreux, qui émaillent le récit sont des corps à corps violents, le sang s'échappe à grands flots de ces corps souffrants et blessés. Le corps renvoie tout à la fois à la vie (*Ma vie et mon cors*, dit Yvain devant Lunete, 3632) et à la mort, comme le souligne l'épisode des funérailles d'Esclados, où le terme revient de manière obsédante. Le corps relève de la médecine - il faut le baigner, le soigner, le réparer -, mais il est aussi une notion juridique ; lorsqu'Yvain fixe les termes du contrat avec la dame de Landuc pour son départ, il invoque *l'essoine de [s]on cors*, autrement dit les contraintes corporelles (comme l'emprisonnement ou la maladie) qui l'empêcheraient de revenir auprès d'elle (2596). Quant à la sœur aînée de Noire Epine, elle prend le roi comme garant de l'accord avec la cadette en faisant appel au corps du roi, autrement dit à sa personne au sens le plus fort du terme : *Vostre cors li doing en ostage* (6430). Le terme est donc d'un large usage et c'est cette richesse et complexité qu'il convient de mettre en lumière et de parcourir.

LE CORPS DE LA FOLIE

§3

La première apparition de *cors* se fait attendre ; le terme est absent du long récit de Calogrenant. On pourrait certes affirmer que la scène initiale où le roi Arthur est pris d'un soudain sommeil après le repas signifie à sa manière le poids du corps : le souverain

²V. 2153-2155. Dans trois des dix manuscrits de ce passage, la dame est remplacée par un nom propre : *Laudine* (BNF fr. 1450 et Princeton) ou *Laudune* (Vatican) ; dans le BNF fr. 12603, elle est appelée *Gloris* au vers suivant ; voir B. Woledge, *Commentaire sur Yvain (Le Chevalier au lion) de Chrétien de Troyes*, 2 vol., Genève, Droz, 1986-1988, t. I, p. 136. Nous citons le texte de l'édition de C. Pierreville, *Chrétien de Troyes. Le Chevalier au lion*, Paris, Champion (*Champion Classiques*), 2016, qui suit la copie Guiot. Nous donnons à l'occasion les variantes du manuscrit P [BN fr. 1433], base de l'édition de D. Hult, *Le Chevalier au lion*, Paris, Le Livre de Poche (*Lettres Gothiques*), 1994.

³Voir *Erec et Enide*, 546. Nous citons *Romans*, sous la dir. de M. Zink, Paris, Le Livre de Poche (*La Pochothèque*), 1994.

s'abandonne à un besoin corporel primaire, dormir, et se montre incapable de se maîtriser. Mais c'est significativement autour de Lunete qu'apparaît la première occurrence du mot, et ce dans un chiasme élégant où le corps fait couple avec le visage : Yvain, prisonnier de la tour-guillotine, la découvre *gente de cors et de vis bele* (972). Le corps de Lunete s'impose plus immédiatement que celui de la dame de Landuc, tout comme elle perdra définitivement son anonymat, à la différence de sa maîtresse, après sa première nomination par le narrateur au vers 2416. De fait, le terme de corps ne sera jamais appliqué à la dame de Landuc, sauf dans les propos de salutation du roi Arthur :

« Et vostre *cors* et vostre chiés,
fet li rois, bele criature,
ait joie et grant boene aventure ! » (2384-2386)⁴.

§4

Ici, le mot, qui est comme dans l'exemple précédent et ailleurs chez Chrétien associé à la tête⁵, ne renvoie pas à une dimension charnelle ou sensuelle, mais à celle de personne et d'ipséité : *vostre cors* est une sorte de renforcement du pronom personnel *vous*, comme ailleurs *mon cors* est un *je* appuyé⁶. Avec Lunete, le corps relève du beau et du laid ; le corps de la séduisante *brunete* est *gent*, tout comme le sera celui de la nièce de Gauvain qu'Yvain rencontrera au château menacé par un géant :

Atant vint d'une chambre fors
la pucele gente de *cors*
et de façon bele et pleisanz (3951-3953).

§5

Cette rime *fors* / *cors* sera essentielle tout au long du roman : lorsque *cors* clôt l'octosyllabe, il rime sans exception avec *fors* ou *defors*⁷. Le corps renvoie à l'extériorité, il s'offre au regard, il est un dehors, qui s'oppose à un dedans, le cœur, nous y reviendrons. Par cette dimension scopique, il s'offre au jugement esthétique : il est beau ou laid, séduisant ou repoussant.

§6

⁴Nous soulignons ; même remarque pour les citations ultérieures.

⁵Le corps exclut donc *stricto sensu* le visage : voir d'autres exemples dans *Erec et Enide*, 1778, 2488, 5876 ; *Le Chevalier de la Charrette*, 2872 ; *Le Conte du Graal*, 6745...

⁶Ainsi lorsqu'Yvain affirme qu'il aime le lion comme lui-même : « Qu'autretant l'aim come *mon cors* » (3792). Le lion est un prolongement de sa personne, son double pour ainsi dire.

⁷À douze reprises : 1118, 1272, 1925, 2596, 2999, 3174, 3531, 3792, 3952, 4908, 5376, 5565. Cette rime est aussi récurrente dans les autres romans de Chrétien, mais moins exclusivement ; *Erec* offre plus de variété (*tresors* / *cors*, 546 ; *cors* / *estors*, 2867 ; *secors* / *cors*, 4316 ; *Limors* / *cors*, 4944...).

Du côté de la laideur, l'on pense d'abord au visage longuement décrit du vilain gardien de taureau, seul véritable portrait du roman, qui plus est pris en charge par un personnage de la fiction, Calogrenant. Toute la description s'organise autour de l'idée du laid (« leiz et hideus a desmesure », 287) ; le corps est ici un corps composite, qui brouille les frontières entre l'humanité et l'animalité, un corps en excès, comme boursoufflé avec ses grandes oreilles ou son échine bossue, en désordre avec ses cheveux en bataille ; le vilain ne semble plus maîtriser son corps, celui-ci a pris le dessus, s'exhibant et se *montrant* monstrueusement⁸. Cette hypertrophie d'un corps qui a perdu toute mesure s'affirme davantage encore avec un géant comme Harpin de la Montagne ; son corps monstrueux sera ensuite exposé, bien que démembré, en trophée à la porte du château (4908). Le corps relève une nouvelle fois du dehors et de l'ostentation.

§7

Si le corps de la dame de Landuc est symptomatiquement éludé, que dire du corps d'Yvain ? Pour lui aussi, le narrateur fait l'économie d'un portrait, mais le corps n'est pas pour autant hors-jeu. Au contraire. Une des fonctions de l'expérience de la folie est précisément de le faire surgir ; privé de sens, hors du sens, *forsené*, Yvain n'est plus qu'un corps qui se déplace sans ordre ni but dans la forêt de Brocéliande. La folie est dépossession, dessaisissement ; le personnage est privé de raison (il est *a-mens*), mais aussi décapé de toute sa carapace sociale, son premier geste de *forsené* étant bien de se dépouiller de ses vêtements (« Si se dessire et se depaue », 2808). Au terme de cet évidement, seul reste en place le corps. Car la folie n'est pas une possession diabolique comme dans la tradition hagiographique, la perspective est purement somatique et c'est la tête, et plus précisément le cerveau, qui est en jeu : un *torbeillon* lui monte à la tête (2806) ; et le guérir consistera à ôter de la tête la *rage* (2945, 2951, 3000). Corps surtout nu, impudique, que découvriront les suivantes de Norison. Lorsque la demoiselle le surprend dans la forêt, il est défini non par sa folie, mais par sa nudité : il est *l'ome nu* (2888), elle *l'a trouvé pauvre et nu* (2908). Avant elle, l'ermite déduit sa folie de sa nudité : « Quant vit celui qui *nuz* estoit, / bien pot savoir, sanz nul redot, / qu'il n'ert mie an son san del tot » (2834-2836). L'ermite esquisse un raisonnement : il est nu, donc fou. On connaît le traitement burlesque de la guérison : alors qu'il ne convenait que de frotter ses tempes et son front, car la folie ne touche que le *cervel* (2969), la suivante *fait une folie* en frottant tout le corps jusqu'à l'orteil dans un geste sensuel. Le mot *cors* apparaît à trois reprises en quelques vers :

⁸ Il faut toutefois noter combien Chrétien garde une forme de mesure ; dans *Owein*, le personnage en question est un cyclope monopode : « Il n'a qu'un seul pied, et un seul œil au centre » (éd. P.-Y. Lambert, p. 215).

Les temples et le front l'en froie,
 trestot le cors jusqu'an l'artuel.
 Tant li froia au chaut soloil
 les temples et trestot le cors
 que del cervel li trest si fors
 la rage et la melencolie.
 Mes del cors fist ele folie,
 qu'il ne li estoit nus mestiers (2996-3003).

§8

Le mot *cors* exclut une nouvelle fois la tête. C'est aussi la seule occurrence du mot *folie* dans l'épisode de la folie d'Yvain. *Folie* ne signifie pas ici la perte de la raison (le terme adéquat serait *forsenerie*⁹), mais un comportement transgressif, qui contrevient aux ordres de la dame et qui transforme le soin en caresses. Lorsqu'Yvain retrouve un début de conscience, son premier sentiment est celui de la honte, rappel discret du péché originel : « Mes nuz se voit com un yvoire, / s'a grant honte » (3016-3017). Il est tout ébahi devant sa *char qu'il voit nue* (3024), seule occurrence de *char* dans le roman. Le héros semble découvrir avec effroi son propre corps, sa nature charnelle ; effroi peut-être aussi devant ce corps laissé à l'abandon, qui n'est plus soigné ni rasé. Nous n'apprenons que plus loin qu'il est devenu durant son ensauvagement barbu (3133). Mais dans le moment-même de la déchéance, le narrateur garde le silence, se refuse à faire le portrait traditionnel de l'homme sauvage velu et hirsute. La nudité va de pair avec le refus de tout détail visuel et de tout élément descriptif ; pudeur du narrateur qui double la nudité de son héros¹⁰.

§9

La folie est bien ce moment décisif où le personnage est évidé, dénudé, réduit à son état primordial : celui d'un corps. La longue série des épreuves qui suivra lui permettra de se reconstituer une identité, une *persona*, de reconquérir un *moi*, en même temps que de se réconcilier avec la dame de Landuc.

CORPS À CORPS

§10

⁹ Terme qui n'apparaît pas chez Chrétien de Troyes, mais le verbe - et participe - le plus fréquent est bien dans le *Chevalier au lion* *forsener* / *forsené* (2807, 2830, 2874, 2924, 2985). Dans l'adaptation du xvi^e siècle du *Chevalier au lion* par Pierre Sala, tout a changé : c'est le terme de *fol* qui le désigne (éd. P. Servet, Paris, Champion, 1996, v. 2269, 2299 ...).

¹⁰ Dans *Owein*, le conteur n'a pas ce souci : « Son corps s'usait, pour ainsi dire ; il lui poussa de longs poils par tout le corps » (éd. Lambert, p. 229). Et quand il retrouve tous ses esprits, « il éprouva une grande honte quand il vit combien son aspect était horrible » (*ibid.*).

À ce corps isolé et nu, plongé dans le sommeil, il faudrait opposer tous les combats qui sont autant de corps à corps et qui jalonnent la reconquête. L'expression *cors a cors* apparaît à plusieurs reprises chez Chrétien pour désigner le combat¹¹. L'on peut parler de corps épique à propos de ce corps soumis aux coups, aux mutilations, aux démembrements et finalement à la mort. Le combat final entre Gauvain et Yvain marque le point culminant de cette trajectoire ; chacun cherche à atteindre et toucher le corps de l'autre :

Totes ces paroles oïrent
li dui qui *des cors* s'antranpirent (6185-6186)¹².

§11

Combattre, c'est *empirier*, abîmer le corps de l'adversaire. Dans le combat contre le sénéchal, Yvain « sa lence *sor le cors* li fraint » (4486). La bataille est une épreuve qui met en jeu le corps tout entier : le corps et son armure ne font qu'un, Yvain et Gauvain se frappent sur le nasal (partie de l'armure qui couvre le nez), mais visent aussi le dos, le front, les joues (6120-6121) ; ils sont près de se faire éclater la tête (« Et par po qu'il ne s'es-cervellent », 6135). Cette enveloppe de douleur - *corps doillant* (6201) - une fois entaillée, le sang coule : le corps apparaît comme un contenant dont le sang est le contenu. Ainsi, le sénéchal blessé à mort

[...] devulte an l'onde vermoille
del sanc qui *de son cors* li saut (4530-4531).

§12

Le motif est encore amplifié dans le combat entre Yvain et Gauvain :

Et li sanc tuit chaut et boillant
Par mainz leus *fors des cors* lor bolent (6202-6203).

§13

Le sang est comme un liquide porté à ébullition qui s'échappe de son récipient. Dans le combat contre le géant, le traitement est une fois de plus burlesque : le sang du monstre (et Chrétien précise *sanc del cors*, 4196) est comparé à une sauce !

§14

Le combat contre Harpin est l'occasion d'assimiler le combattant à un boucher et son adversaire à un animal de boucherie : Yvain lui taille dans la joue un morceau de viande grillée, une *charbonee* (4209). Dans une chanson de geste comme le *Couronnement de Louis*, Guillaume invective Guy d'Allemagne qu'il vient de blesser grièvement par ces mots très crus :

¹¹Voir *Erec et Enide*, 5851 ; *Le Chevalier de la Charrette*, 859, 2644...

¹²L'on peut noter la variante de P, qui parle de *coups* : « Li dui qui de caus s'entr'enpirent » (éd. Hult, 6190).

« De vostre char ai estei machecliers*. * = *boucher*
Se fust de porc, bien vausist .ii. deniers¹³ ».

§15

Le géant Harpin sera dépecé avec l'aide du lion comme du gros gibier : après la joue, la hanche, les *ners* (soit les muscles et tendons) et les *braons* (terme rare qui désigne les parties charnues, comme les cuisses et les mollets) sont arrachés (4219-4220), l'*espaule* est séparée du *bu* (4234), le foie est transpercé (4237). Le *Chevalier au lion* multiplie les scènes de dépècement et de tranchage. La porte-guillotine du château de Landuc en est la plus saisissante : elle coupe en deux le cheval d'Yvain comme un hachoir de boucher et passe au ras du dos du chevalier (948) ; scène en miroir et en réduction, Yvain tranchera d'un coup d'épée l'extrémité de la queue du lion (3379). Ailleurs, il fend la tête d'Esclados *jusqu'au cervel* (866) ou sépare la tête du *bu* d'un des démons (5651) avant de déboîter l'épaule du second (5663). Le lion n'est pas en reste : il arrache le *tanrun*, partie tendre ou cartilage de l'épaule du sénéchal (4523).

§16

Si l'issue n'est pas fatale, ce corps épique soumis aux coups et blessures demande à être soigné et réparé. Plusieurs scènes insistent sur le bain : Lunete le propose à Yvain et lui lisse les cheveux (1884) ; les dames de Norison feront de même après sa folie, sans oublier de le raser (3131) ; la jeune fille de Pesme Aventure lave le cou et le visage du héros vainqueur (5411). Des gestes plus techniques sont parfois évoqués : frottement burlesque de tout son corps avec l'onguent de Morgane pour tirer Yvain de sa folie ; deux *puceles* expertes en médecine soignent ses blessures à Noire Epine (4691) et, à l'issue du combat terrible et presque fratricide entre Gauvain et Yvain, Arthur fait appel - détail assez rare dans l'univers arthurien - à un spécialiste, un *fisicien* expert en *mirgie* (6488-6499).

LE CORPS SIGNIFIANT

§17

Ce corps épique est essentiellement un corps viril. L'épisode de Pesme Aventure ouvre la perspective vers un corps toujours malmené, mais au féminin. Lorsqu'Yvain se trouve face aux trois cents tisseuses, il a vite fait de lire sur leur corps les sévices dont elles sont l'objet. Le corps apparaît sous les vêtements aux seins et aux coudes (5195), leur cou est amaigri, leur visage pâle (5198). Yvain le signifie au portier :

« [...] eles sont *de cors* et de vout
meigres et pales et dolantes,

¹³ *Le Couronnement de Louis*, éd. E. Langlois, Paris, Champion, 1925, p. 149, v. 34-35 (version propre au manuscrit C).

si m'est vis que beles et gentes
fussent molt [...] » (5226-5229).

§18 Le corps et le visage - on retrouve ce fameux couple - sont les indices et la preuve d'un mauvais traitement : ils signifient silencieusement. Et Yvain déchiffre ces signes muets et sera conduit à mener une manière d'enquête avant d'agir en libérateur.

§19 Le corps d'Yvain lui-même est porteur d'un signe, la cicatrice au visage qui permet à la suivante de Norison de le reconnaître, thème odysseén, s'il en est (2900). Son corps est marqué et comme stigmatisé par les combats passés. Ce détail, cette petite entaille sur le corps, ouvrira la voie à la guérison dans la mesure où elle est une marque de sa singularité. Dépouillé de tout, *ome nu* selon l'expression réitérée du narrateur, Yvain ne l'est pas complètement : cette plaie est comme une signature, un écrit gravé sur son corps. Le hasard a voulu que la demoiselle ait gardé en mémoire ce détail infime de la cicatrice et elle sera donc capable d'en faire la lecture, non immédiatement, mais à la suite d'un effort de mémoire : « Au reconoistre molt tarda » (2897). Alors que bien des scènes de reconnaissance ont la fulgurance de l'instantanéité, elle s'inscrit ici dans une durée¹⁴.

§20 La scénographie la plus complexe est celle de Landuc : trois corps sont mis en scène et font signe, ceux de la dame, de l'époux défunt, du futur mari. Le corps d'Esclados est exposé au milieu de la foule du château en vue de ses funérailles. Le temps est à dessein précipité et comme condensé, le combat et la mort du défenseur de la fontaine laissent place sans véritable délai au temps du deuil et de l'enterrement. Le terme *cors* renvoie ici à la mort et au cadavre et revient de manière obsédante dans le passage ; Esclados se réduit désormais à un *cors* :

« Et si cuit qu'il apporteront
par ci le *cors* por metre an terre » (*propos de Lunete*, 1068-1069).

Le *cors* an portent, si l'anfueent (1246).

§21 Yvain est comme hanté par ce corps qu'il a mis à mort ; il veut regarder par la fenêtre *la processïon et le cors* (1272), mais le narrateur rectifie aussitôt les propos de son personnage :

Mes il n'avoit entention
n'au *cors* n'a la processïon (1273-1274).

¹⁴Voir P. Boulhol, *Anagnôrisimos. La scène de reconnaissance dans l'hagiographie antique et médiévale*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1996.

§22 Ce qui l'intéresse est la *dame de la vile*. Plus loin, une autre explication nous est donnée de cette hantise : il est affligé *del cors qu'il voit qu'an enfuet* (1343), car ce corps était la preuve de sa victoire sur le gardien de la fontaine et Keu ne le croira jamais sans preuve tangible. Il aurait voulu pouvoir l'exhiber en trophée devant la cour du roi Arthur. À nouveau, se pose la question du signe et de la preuve.

§23 Face à ce corps pesant, le narrateur met en scène un héros devenu invisible grâce à l'anneau magique de Lunete : il est pour les habitants du château un corps tout à la fois présent et absent, perceptible et insaisissable. La foule est intimement persuadée de la présence du meurtrier dans l'enceinte du château :

« Morz ou vis est ceanz *li cors*,
que defors ne remest il mie » (1118-1119).

§24 Le détail de la selle tranchée en est une preuve irréfutable. Dans un jeu de surenchère, Chrétien de Troyes ajoute un autre signe, qui relève de l'ordalie, la *crumentation*¹⁵ ; le cadavre d'Esclados saigne en présence de son meurtrier Yvain : le sang chaud et vermeil jaillit des plaies,

et ce fu provance veraie
qu'ancor estoit leanz sanz faille
cil qui ot faite la bataille (1180-1182).

§25 Le corps d'Esclados est signe de la présence du corps d'Yvain : il signifie l'invisible ; c'est aussi la preuve que le cadavre survit d'une certaine manière à sa propre mort et continue de souffrir et de saigner¹⁶. Tout se passe comme si le corps à corps de la bataille de la fontaine se prolongeait dans l'espace confiné du château : tension à distance entre un héros immobile et prisonnier, en situation de voyeur, qui peut voir sans être vu, et un corps en procession, inerte et sanglant, qu'encadre la foule hystérique et en deuil.

§26 Au milieu de ce *corps à corps*, entre le *fantosme* (1218) et le cadavre apparaît une troisième figure, la veuve et la future amante, la dame de Landuc. Le corps de la dame n'est pas éludé, mais il n'a rien d'un corps féminin séduisant : c'est un corps souffrant auquel la dame inflige coups et griffures. Elle est comparée à une folle (*come fame desvee*, 1154) : à l'avant du cortège, elle déchire ses cheveux, tord ses mains, lacère ses vêtements (1155-1157) ; puis, après l'inhumation, restée seule, elle se prend à la gorge, tord ses poings et

¹⁵Voir H. Platelle, « La voix du sang : le cadavre qui saigne en présence de son meurtrier », *La piété populaire au Moyen Âge (Actes du 99^{ème} congrès national des sociétés savantes, Besançon, 1974)*, Paris, 1977, t. I, p. 161-179.

¹⁶Le narrateur insistait déjà sur le sang qui coule dans la bataille de la fontaine (842, 867).

bat ses paumes (1414-1415). Le corps exprime la violence du deuil, il est pure expressivité. Il n'est mis en avant que pour être meurtri et humilié. Yvain est toujours en situation de voyeur et sa contemplation devient contre toute attente de l'amour : plus il la voit dans ce désespoir, plus il l'aime. *Innamoramento* singulier, insolite, sinon pervers, où la passion amoureuse naît de la contemplation de la souffrance. Et c'est à ce moment-là qu'Yvain dresse le portrait non moins surprenant de la dame-martyre. Portrait à la première personne d'une dame désespérée, blason en mouvement et pathétique : cheveux déchirés, yeux en larmes, mains tordues, poitrine griffée (1463-1508).

§27

Ce corps martyrisé a touché le cœur du héros. Amour s'est vengé en frappant son cœur à travers ses yeux (1370) et, comme le veut la casuistique courtoise, la plaie d'amour est sans commune mesure avec la plaie due à un coup de lance ; et surtout cette plaie ne fait que saigner davantage en présence de la dame, transposition audacieuse et habile de la cruentation dans un contexte érotique (1371-1376). Le cœur saigne comme le corps. Le corps du défunt Esclados a laissé la place au cœur douloureusement amoureux d'Yvain.

LE CORPS ET LE CŒUR

§28

L'amour est d'abord affaire de cœur, non de corps ; ou plutôt il met en jeu l'un et l'autre. *Cligès* avait accordé une place importante à cette casuistique en réécrivant le mythe de Tristan et en désamorçant ce qu'il pouvait y avoir de radicalement subversif dans ce divorce du cœur et du corps. Monosyllabe invariable, *corps* entre souvent en relation paronymique avec *cœur* dans le *Chevalier au lion* ; dans la copie Guiot, les termes peuvent même être homonymes : si l'orthographe *cuers* / *cuer* est largement majoritaire, le manuscrit présente trois occurrences d'une forme *cors* en fonction aussi bien de cas sujet (2019) que de cas régime (1357, 6762)¹⁷. Par une sorte d'attraction phonétique et graphique, *cœur* a pris la forme de *corps*. Un troisième terme complète le jeu : *cors* au sens de course, d'élan (latin *cursus*), qui apparaît à trois reprises dans notre roman (1360, 3516, 4192).

§29

Le cœur est évidemment un organe du corps, en même temps qu'il le dépasse. On pourrait dire que le corps contient le sang, mais inclut aussi le cœur. Il est le récipient du premier et l'enveloppe du second. Chrétien parle à propos d'Yvain du *povre cuer qu'il a el cors*, lors du combat contre le comte Alier (3174). Le cœur est d'abord le siège des émotions et se situe très fréquemment dans le *ventre*, qui désigne à ce moment-là la poitrine plutôt que l'abdomen¹⁸. *Trestoz li cuers el vandre bolt*, nous dit le narrateur à propos

¹⁷Pour ces trois passages, le manuscrit P a la forme *cuer*, levant ainsi l'ambiguïté de l'homonymie et homographie.

¹⁸Voir Z. P. Zaddy, « Chrétien de Troyes and the Localisation of the Heart », *Romance Philology*, 12,

de la nièce de Gauvain et aussi de ses parents, saisis de peur dans l'attente de l'issue du combat (4040). Yvain *molt a correlié / le cuer del vandre*, lorsqu'il voit que son lion est blessé (4544-4545). Les exemples des expressions *cuer del vandre* ou *cuer el vandre* sont innombrables dans les textes du XII^e siècle, chansons de geste comme romans¹⁹. Le cœur représente l'intériorité, la profondeur et l'intimité par opposition aux organes sensoriels qui relèvent du dehors ou, plus précisément, assurent le passage entre l'extérieur et l'intérieur. Ainsi, au début de son récit, Calogrenant exige de son auditoire de lui prêter attention :

« Cuers et oroilles m'aportez,
car parole est tote perdue,
s'ele n'est de cuer entendue » (150-152).

§30

La parole ne doit pas rentrer dans une oreille et sortir de l'autre, elle doit pénétrer dans le cœur²⁰. Le cœur peut aussi voir plus profondément que les yeux : celui d'Yvain voit celle qu'il aime où qu'elle soit, vue à distance pour ainsi dire²¹.

§31

Mais c'est surtout dans un contexte amoureux que surgissent ces deux notions. Les moments-clés de la relation entre Yvain et la dame de Landuc font appel à ce couple. Lors de l'*innamoramento*, Lunete explique à Yvain que la dame veut l'avoir en sa prison, elle tient donc à avoir et le *cors* et le *cuer*, manière d'exiger une soumission totale²². Les adieux sont l'occasion de jouer longuement sur la paronomase en reprenant le topos de la séparation du corps et du cœur : le roi Arthur emporte le corps d'Yvain, mais le cœur reste auprès de la dame de Landuc (2643-2662). Chrétien renouvelle l'exercice de rhétorique avec ses interrogations ou exclamations oratoires (Comment le corps peut-il survivre sans le cœur ? Comment imaginer une telle *mervouille* ?) en anticipant sur la trahison à venir : cette séparation n'est pas qu'une simple image précieuse et courtoise, déjà bien rôdée²³,

1958-1959, p. 257-258.

¹⁹Voir Bérout, *Le Roman de Tristan*, v. 558, éd. E. Muret, revue par L. M. Defourques, Paris, Champion, 1947 ; *Le Charroi de Nîmes*, v. 792, éd. D. McMillan, Paris, Klincksieck, 1978 ; *Cligès*, 249, 712... On rappellera aussi la célèbre ouverture printanière du *Conte du Graal* : « Tot maintenant li *cuers do ventre* / Por lo dous tans li resjoï » (84-85).

²⁰L'arrière-plan est évangélique : cf. Mt. 13, 14-15. Quelques vers plus loin, il est question du *ventre* : « Et li *cuers* prant dedanz le *vandre* / la voiz qui par l'oroille i antre » (167-168).

²¹« Et lui est molt tart que il voie / des ialz celi que ses *cuers* voit / en quel que leu qu'ele onques soit » (4338-4340).

²²« Et si i vialt avoir le *cors* / que nes li *cuers* n'an soit defors » (1925-1926).

²³Voir déjà les propos de Lavinie sur Eneas : « [...] Mon cuer an porte, / il lo m'a de mon ventre anblé » (*Eneas*, éd. H.-J. Salverda de Grave, Paris, Champion, 1922, v. 8350-8351), où l'on retrouve cette localisation

elle contient en germe l'amnésie et la crise future ; Yvain s'est fabriqué un cœur de substitution, un *cuer d'estrenge meniere*, qui le conduira à trahir son engagement. Lors d'un bref retour à Landuc, le narrateur rappelle cette séparation : la dame, que retrouve brièvement Yvain, est définie par une périphrase avec enjambement : *la dame qui avoit / son cueur* (4577-4578). Elle seule possède aussi la clé qui permet d'ouvrir le coffre où se trouve sa *joie* (4627-4628).

§32 Le couple érotique du cœur et du corps est concurrencé à la marge par le couple théologique du corps et de l'âme. Dans la mort, l'âme prend congé du corps²⁴. Yvain sollicite ces deux notions dans un jeu de chiasme lors de son retour à la fontaine après sa folie, alors qu'il est tenté par le suicide :

« En mon *cors* porcoi remaint ame ?
Que fet ame an si dolant *cors* ?
Se ele an ert alee fors,
Ne seroit pas en tel martire » (3530-3533).

§33 Vertige du suicide provoqué par le geste du lion qui a voulu enfoncer son épée *parmi le cors el piz* (3545). Un peu plus loin, les propos désespérés de Lunete reviennent sur l'âme, mais en la rattachant au corps dans une formule destinée à attester de son innocence (« Ja Dex n'et / de l'*ame de mon cors* merci, / se je l'ai mie desservi ! », 3592-3594). Il ne convient pas d'accorder trop d'importance à cette formulation : l'*ame de mon cors* équivaut à *mon ame*, le terme de *cors* accompagné d'un article possessif n'étant ici qu'un renforcement, on l'a déjà vu, du pronom personnel. L'âme occupe une place bien moindre que le cœur dans le discours du personnage comme dans celui du narrateur : c'est le cœur qui désigne en priorité le lieu de l'intime.

§34 Concluons. Le *Chevalier au lion* privilégie le corps viril : corps malmenés et mutilés des combattants, corps nu et ensauvagé du fou, corps tout à la fois sans vie et mystérieusement sensible d'Esclados, corps encombrant des géants, corps léthargique du roi Arthur, autant de corps masculins. Le corps féminin est en comparaison fort discret, comme en retrait, presque insaisissable, impalpable ; s'il apparaît, c'est sur le mode de la passion et de la souffrance, souffrance solitaire de la dame de Landuc en proie au deuil, souffrance collective des tisseuses de Pesme Aventure, émaciées, usées par le labeur et les mauvais traitements. Même la séduisante Lunete brille davantage par ses propos et son

dans le *ventre*. L'on voit comment la réalisation de l'image conduit au motif de l'exérèse sauvage du cœur et du cœur mangé.

²⁴Voir *Cligès*, 1751.

esprit que par son corps, à peine suggéré. L'on pourrait dire que Chrétien inverse la perspective théologique et canonique qui veut, depuis Augustin, qu'Eve représente le corps et Adam, l'âme ou l'esprit. Dans le *Chevalier au lion*, l'homme est *corpus*, la femme est *anima*. Il est significatif que les quelques occurrences d'*ame* en fin de vers riment toujours avec *dame*²⁵. Vision profane donc, qui se vérifierait aussi dans l'absence des *corps saints*, au sens de « reliques », alors même qu'ils sont mentionnés dans les quatre autres romans de Chrétien²⁶. On aurait pu les attendre lors des funérailles d'Esclados aux côtés de l'eau bénite, des croix et des cierges ou évangéliques (1164-1167). Mais l'univers du *Chevalier au lion* ne s'encombre pas de tels corps. Chrétien imagine même une curieuse incarnation païenne, où le dieu d'Amour aurait renoncé à sa divinité pour infliger à son corps la blessure d'amour et aimer la demoiselle de Pesme Aventure (5374-5378). Amour devient un Christ profane, qui assume la condition humaine pour souffrir la passion d'amour.

Quelques mots à propos de : Jean-Marie Fritz

Jean-Marie Fritz est professeur à l'Université de Bourgogne. Il est notamment l'auteur des ouvrages *Le discours du fou au Moyen Âge. XIIe-XIIIe siècles. Etude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992 et *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011.

Pour citer cet article

Jean-Marie Fritz, « Le corps dans le *Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 03/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/244>.

²⁵Voir 1285, 1961, 2551, 3529, 4431.

²⁶Voir *Erec et Enide*, 6895 ; *Cligès*, 6012 ; *Le Chevalier de la Charrette*, 4653 ; *Le Conte du Graal*, 543.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/265>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

L'arme des rois Le don et la grâce dans *Gargantua*

Christiane Deloince-Louette

Quelle arme terrible, dit madame Numance ! J'ai presque honte de m'en servir. – De quoi veux-tu parler ? – Du plaisir de donner. – Ah ! c'est une arme de roi, dit monsieur Numance.

Jean Giono, *Les Âmes fortes* (1950)

§I

Plaisir des rois et des âmes charitables, cheville nécessaire des relations sociales, le don et ses pratiques au XVI^e siècle ont été, depuis une quinzaine d'années, largement étudiés par les historiens. De *L'Essai sur le don* de Nathalie Zemon-Davis jusqu'au tout dernier numéro de la revue *Seizième siècle* qui présente un dossier important intitulé « Étrennes, dons et cadeaux », le don est mesuré, évalué, soigneusement rattaché aux *personae* du donataire et du donateur, surtout si ce dernier occupe de hautes fonctions¹. Car c'est à cette

¹N. Zemon-Davis, *Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle*, trad. D. Trierweiler, Paris, Éditions du

époque que se développe la réflexion humaniste sur l'institution du prince et sur l'exercice délicat de la libéralité, réflexion enrichie des éditions nouvelles des trois grands traités de philosophie morale de l'Antiquité (l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote, *Les Devoirs* de Cicéron et *Les Bienfaits* de Sénèque) et, en même temps, des définitions du noble et de l'homme de cour qu'élabore un ouvrage comme *Le livre du courtisan* de Castiglione paru en 1528 et dont on connaît le succès à la cour de François I^{er}². Don, faveur, grâce, libéralité et générosité, gratitude et reconnaissance, honneur et amitié, les mots sont divers pour dire l'importance de la notion et la complexité des échanges qu'elle favorise. Diversité incommode : ne contribue-t-elle pas à rendre opaque un geste dont la portée devrait se mesurer à ses effets pour être évaluée à son juste prix ?

§2

C'est dans ce cadre que je voudrais reprendre à nouveaux frais les pratiques du don que Rabelais met en scène dans *Gargantua* et suggérer, après d'autres, que Rabelais use de la fiction pour démêler les tenants et aboutissants d'un geste royal ambigu. Car comment concilier le geste libre et auguste du prince – son (bon) plaisir de donner – qui apparaît comme le signe même de sa souveraineté, avec l'exigence d'harmonie et de concorde que le prince doit garantir, à sa cour comme dans son royaume et dans les relations avec ses voisins ? Il s'agit donc de pratiques et non de théorie, même si Rabelais a lu à coup sûr Cicéron et Sénèque, Aristote et Castiglione ; de pratiques qui opposent dès l'abord deux camps, celui des géants, Grandgousier et Gargantua, et celui de Picrochole, ceux qui donnent et celui qui prend. Les premiers l'emportent, le second se prive lui-même par la fuite d'une réconciliation que la générosité des premiers ne lui aurait sans doute pas refusée. Cependant, au sein du camp vainqueur, l'usage du don est-il identique³ ?

§3

Gargantua peut se lire comme l'histoire d'une transmission monarchique, d'un passage de relais dans un monde en pleine mutation, passage dont Rabelais s'est fait le té-

Seuil, 2003 (*The Gift in Sixteenth-Century France*, The University of Wisconsin Press, 2000) ; N. Le Roux, *La Faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547 - vers 1589)*, Seyssel, Champ Vallon, 2000 ; *Seizième siècle* n°13, 2017, Paris-Genève, Droz, 2017. Pour une perspective anthropologique, voir M. Godelier, *L'Énigme du don*, Paris, Flammarion, 1996, qui critique et prolonge M. Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique*, I, 1923-1924, p. 30-186.

³Sur la pratique du don dans *Gargantua*, voir D. Ménager, « La politique du don dans les derniers chapitres du *Gargantua* », *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 8, 1978, p. 179-191 ; G. Polizzi, « Thélème ou l'éloge du don : le texte rabelaisien à la lumière de l'*Hypnerotomachia Poliphili* », *Bulletin de l'association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 1987, vol. 25, n° 1, p. 39-59 ; P.-L. Vaillancourt, « Économie de la libéralité », P.-L. Vaillancourt et M.-F. Wagner (dir.), *De la grâce et des vertus*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 75-105 ; et B. Périgot, « L'éloge ambigu du prince dans le *Gargantua* de Rabelais », I. Cogitore et F. Goyet (dir.), *L'Éloge du prince : de l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 189-208.

moins explicite dans le chapitre VIII de *Pantagruel*. À côté d'oppositions tranchées comme celles qui existent entre l'ancienne religion et l'évangélisme ou entre la scolastique et l'humanisme, il met en place des glissements subtils pour dire conjointement l'importance de la transmission – les ruptures n'excluent pas les héritages – et les nouvelles orientations que connaît la société de son temps. Durant les épisodes de la guerre picrocholine, il me paraît donc essentiel de distinguer précisément entre le père, Grandgousier, et le fils, Gargantua, son héritier dans un monde nouveau. Si Grandgousier et Picrochole – liés par une « ancienne amitié » – appartiennent sans doute à la même génération, Gargantua est le produit de l'éducation humaniste de Ponocrates et en révèle le succès durant la guerre : timide au début, il s'affirme progressivement comme un prince orateur et, dans son cas, la parole valorise un *ethos* royal qui n'est plus tout à fait celui de son père.

§4

Je voudrais donc étudier dans le récit le passage d'une conception médiévale du don à une pratique moderne qui remet en vigueur le concept antique de *gratia*, concept éthique, rhétorique, politique dont les multiples formes jalonnent le récit de Rabelais : le don, la faveur d'une part, donc l'amitié entre les hommes, entre les peuples et son maintien ; d'autre part la reconnaissance du prince à l'égard de ses sujets, des sujets à l'égard du prince, et la clémence à l'égard des vaincus. C'est le juste maniement de la *gratia* qui permet à Gargantua de sauver son pays et de préparer un règne dont l'harmonie à venir doit témoigner de la grâce divine qui le protège ou qui en protège les princes. Pour plus de clarté, je m'appuierai sur trois personnages : Grandgousier le père, Gargantua le fils et frère Jean le moine, trois personnages assurément vertueux dont les relations permettent d'éclairer la fonction politique et civile du don.

GRANDGOUSIER OU LE DON LIBÉRAL

§5

Décrit dès le début du récit comme un homme bon et généreux, Grandgousier « le bon homme » se caractérise par sa libéralité⁴. Donner relève chez lui à la fois de la vertu naturelle et de l'exercice de la largesse telle qu'elle était attendue du roi dans le monde médiéval. Les exemples en sont bien connus : le banquet de tripes offert au début du récit, auquel répond le banquet qui accueille Gargantua et ses compagnons au chap. XXXVII (p. 343), tous deux caractérisés par l'abondance ; les dons magnifiques durant la guerre picrocholine, dons de compensation qui visent à « acheter paix » (chap. XXXII) et dons libéraux ou gracieux à l'égard des compagnons de son fils qui ont bien combattu. Plus

⁴ *Gargantua*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2007, respectivement chap. IV p. 67 et chap. VII p. 87 ; chap. XXVIII, p. 275 (toutes mes références renvoient à cette édition). « Bon homme » est aussi un qualificatif d'Ulrich Gallet, le sage ambassadeur de Grandgousier.

qu'à la libéralité, le geste de Grandgousier ressortit à la largesse, c'est-à-dire à la profusion, à l'abondance, ce que soulignent les quantités astronomiques de fouaces ou d'argent qu'il manipule⁵. Certes les deux vont de pair comme l'indique la définition de libéralité que donne Brunetto Latini dans *Li Livres dou tresor* (XIII^e siècle) :

Libéralités est une vertus ki donne et fet benefices. Ceste meisme vertus est apelee cortoisie ; mais quant ele est en volenté, nous l'apelons benignité, et quant ele est en oeuvre, nous l'apelons largece. CESTE vertus est toute en doner et en guerredoner, et par ces .iii. choses somes nous religieus vers Dieu Nostre Soverain Pere et pitieus a nostre pere et a nostre mere et as nos parens et a nostre païs et amables a tous et reverans as plus grans et misericordieus as besoigneus et non nuisans as plus foibles et concordans a nos voisins⁶.

§6

Mais si nous regardons les effets de la libéralité de Grandgousier, il semble que le roi vertueux manque son but. Les cinq charretées de fouaces et autres réparations, dons superfétatoires puisque les fouaces prises ont déjà été payées comme le texte le dit à deux reprises (« le tout avoit esté bien payé » p. 299 ; « elles furent très bien payées » p. 301), ne font qu'exciter davantage Picrochole et son lieutenant Toucquedillon, persuadés que ces dons sont ceux d'un homme pris de peur. Le don, refusé comme tel, est alors *retenu* comme prise de guerre. Au chapitre XLVI, Toucquedillon est l'occasion d'un nouvel échec du roi. Alors qu'il a été fait prisonnier par frère Jean, Grandgousier lui remet sa rançon et lui offre en sus, « par present honorable », « une belle espée de Vienne, avecques le fourreau d'or faict à belles vignettes d'orfèverie, et un collier d'or pesant sept cens deux mille marcz, garny de fines pierreries, à l'estimation de cent soixante mille ducatz, et dix mille escuz » (p. 413). Or, c'est à cause de cette épée que le lieutenant de Picrochole est mis en pièces par les archers de ce dernier après avoir tué Hastiveau qui l'accusait de corruption⁷ (p. 421). Comme précédemment avec les fouaces, le don superfétatoire semble avoir pour but secret d'affirmer une supériorité qui contredit implicitement l'humanité que le titre du chapitre attribuait à Grandgousier (« Comment Grandgousier traicta humainement Toucquedillon prisonnier »). La critique devient explicite dans la bouche de frère Jean à la fin du chapitre LXVI. À Grandgousier qui lui avait fait remettre soixante et deux mille saluz pour la prise de Toucquedillon, le moine rend la somme en disant :

⁵Voir M. Bideaux, « La libéralité du prince : entre chevalerie et humanisme », *Histoire & littérature au siècle de Montaigne. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, Genève, Droz, 2001, p. 257-267.

⁶B. Latini, *Li Livres dou tresor*, II, 94, « De liberalité, qui est la seconde branche de justice ».

⁷L'épisode n'est pas sans rappeler l'échange des funestes présents entre Hector et Ajax au chant VII de l'*Iliade* (v. 303-305), échange immortalisé par l'adage « *Hostium munera non munera* » répertorié par Érasme (*Adages*, I, III, 35) et repris par Alciat. Voir N. Zemon-Davis, *Essai sur le don*, op. cit., p. 91 et p. 96.

Syre ce n'est ores, que vous doibvez faire telz dons. Attendez la fin de ceste guerre, car l'on ne sçait quelz affaires pourroient survenir. Et guerre faicte sans bonne provision d'argent, n'a q'un soupirail de vigneur. (p. 415)

§7 Grandgousier promet alors « honneste recompense » à tous ceux qui l'auront bien servi, et la récompense devient effective au chapitre LI⁸.

§8 L'attitude de Grandgousier est donc à la fois valorisée comme attitude royale et libérale, et critiquée comme inappropriée ou excessive⁹. La politique du don qu'il pratique est proche de celle d'Alpharbal, le roi vaincu de Canarre, pour qui les dons du vainqueur sont une charge qu'il tente d'alléger par un contre-don qui doit l'aider à reconquérir une forme de liberté et d'autorité. Dans ce récit, fait par Gargantua au début de sa *concion* aux vaincus (chap. L), Nathalie Zemon-Davis voit, après Daniel Ménager, un écho de la pratique du potlach¹⁰. Avec une « incroyable debonnaireté », Grandgousier renvoie Alpharbal « en saufconduyt, chargé de dons, chargé de graces, chargé de toutes offices d'amytié » (p. 439). Alpharbal et ses sujets offrent alors « entierement leurs terres, domaines et royaulme » et des richesses colossales. Grandgousier refuse et n'accepte qu'un tribut qu'Alpharbal augmente libéralement chaque année de façon exponentielle et qui devra, conclut Gargantua, donner lieu à un nouveau refus¹¹. On voit comment le don s'inscrit alors dans un cercle vicieux qui ne satisfait ni le vaincu ni le vainqueur.

§9 Les mises en garde contre les excès de la libéralité ne manquent pas au XVI^e siècle. Dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote distinguait déjà entre le généreux et le prodigue, dont la dépense est mal mesurée ou mal appropriée :

Mais au moins il [le généreux] n'ira pas donner à ceux qu'il ne doit pas ni quand il ne doit pas, ni commettre toutes les autres fautes de ce genre, car son action ne traduirait plus alors la générosité et, après ces dépenses, il n'aurait plus de quoi dépenser pour ce qu'il doit. Comme on l'a dit, est en effet généreux celui qui dépense en fonction de son avoir et pour ce qu'il doit, alors que l'excessif est prodigue¹².

⁸L'adjectif *honneste*, compris au sens de juste, pourrait désigner la prise de conscience de la nécessité de la mesure. On peut d'ailleurs rapprocher l'expression d'une promesse similaire faite par Gargantua au début du chapitre XLVII, de « grandz dons à ceulx qui feroient quelques prouesses », où le don retrouve sa juste place dans le système hiérarchisé des récompenses (l'*honneste recompense* convient au *service* ; les *grands dons* rétribuent les *prouesses*).

⁹Voir B. Périgot, art. cité.

¹⁰M. Mauss, *Essai sur le don*, op. cit., p. 9-10.

¹¹« [...] et tant tousjours croissent de leur bon gré, que serons contrainctz leurs inhiber de rien plus nous apporter » (p. 443).

¹²Aristote, *Éthique à Nicomaque*, IV, 1 (trad. R. Bodéüs, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 184) : l'*eleuthériotès* est toujours à évaluer par rapport à ses deux excès que sont la prodigalité et l'avarice.

§10

Au chapitre XVI du *Prince*, Machiavel insiste, lui, sur les risques économiques de la générosité. Le prince sage ne se souciera pas d'être ou non qualifié de ladre et ne cherchera pas à tout prix la réputation de générosité. Car pour conserver ce renom, il risque d'écraser ses sujets sous les impôts, ce qui le rendra odieux, et de devenir pauvre.

Il n'est chose qui se consume elle-même comme la libéralité : à mesure que vous en usez, vous perdez la faculté d'en user et vous devenez pauvre et méprisable ou bien, pour fuir la pauvreté, rapace et odieux. Parmi toutes les choses dont un prince doit se garder, il y a le fait d'être méprisable et odieux, et la libéralité vous mène à l'un et à l'autre¹³.

§11

Grandgousier n'en est pas là ! Le cadre utopique de *Gargantua* dispense Rabelais de se soucier outre mesure des dépenses de ses princes. Mais, à travers les effets manqués des dons du roi, il pose la question de la pertinence du don. Autrement dit, ce n'est pas la vertu de Grandgousier qui est critiquée (au contraire !) mais son application. Le don est ici perçu d'un point de vue pratique et non philosophique¹⁴.

§12

Qu'en est-il de Gargantua ? Enfant de la modernité, né avec l'imprimerie et l'éducation humaniste, Gargantua se trouve à l'intersection de deux systèmes. Celui du don paternel, qu'il pratique à sa manière, ludique et gigantesque, durant la première partie du récit. Celui de la relation amicale avec un groupe de compagnons, qui se constitue durant ses études à Paris et se consolide par la guerre picrocholine. Il faut regarder ces deux moments, où le géant fait l'apprentissage de la grâce ou *gratia* avant de la mettre en pratique.

GARGANTUA (I) : L'APPRENTISSAGE DE LA GRÂCE

Gargantua et Janotus : le conflit de deux systèmes

§13

À son arrivée à Paris, le jeune Gargantua, encore mal dégrossi, a l'occasion d'exercer sa libéralité à deux reprises. Premièrement, en offrant un *proficiat* parodique aux Parisiens ; deuxièmement, en donnant libéralement à Janotus de Bragmardo la saucisse et les chausses qu'il demandait, indépendamment du succès de sa mission. Précisons.

¹³Machiavel, *Le Prince*, traduit de l'italien, préfacé et annoté par G. Luciani, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 1995, chap. XVI, p. 209. Dans son *Institution du prince*, Budé met également en garde contre une libéralité mal comprise : voir B. Petey-Girard, « Libéralité humaniste – mérite humaniste », *Le Verger*, bouquet 2, juin 2012. Disponible sur : <http://cornucopia16.com/blog/2014/01/21/le-verger-bouquet-ii-la-liberalite-au-xvie-siecle/>.

¹⁴C'est la différence, me semble-t-il, avec la réflexion sur le don à l'œuvre dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna. Voir G. Polizzi, art. cit.

§14

Objet lassé de la curiosité des Parisiens, Gargantua s'installe sur les tours de Notre-Dame et déclare :

Je croy que ces marrouffles veulent que leurs paye icy **ma bien venue et mon proficiat**. C'est raison. Je leur voyz **donner le vin**. Mais ce ne sera que par rys.
(chap. XVIII, p. 167, je souligne)

§15

Le don a en effet bien mauvaise grâce puisque le géant se venge des Parisiens en les noyant sous un déluge d'urine qui en tue « deux cens soixante mille, quatre cens dix et huit. Sans les femmes et les petits enfants. » (p. 169). Rejeté dans la sphère burlesque (« par rys »), il présente pourtant les mêmes caractéristiques d'abondance et d'excès que ceux de Grandgousier. L'épisode de Janotus s'inscrit aussi dans un contexte de farce. Au théologien qui vient réclamer avec une belle harangue les cloches de Notre-Dame ravies par le géant, Gargantua donne libéralement chausses et saucisses promises par la faculté. Or le don récompense ici non le succès de la harangue – les cloches ont déjà été rendues – mais la prestation comique de l'orateur. Don libéral, il est de plus cause de trouble puisque Janotus, se voyant dénier par l'université la récompense promise, se lance dans un débat acerbe : « Il leurs remonstra que ce avoit esté *de gratis* et de sa liberalité par laquelle ilz n'estoient mie absoubz de leurs promesses ». (chap. XX, p. 189). Mais sans succès, d'où s'ensuivent colère, accusations violentes et procès perpétuel.

§16

Qui a tort ? Qui a raison ? Le don libéral, *de gratis*, qui ne tient qu'à la libre volonté du prince, relève-t-il ou non du système de récompense institué par l'université ? Il y a conflit, on le voit, entre deux systèmes : celui de la libéralité et celui de la rémunération ou récompense (ce qu'on doit selon promesse ou contrat). Le premier peut-il se substituer au second ? Non, dit Janotus, prêt à recevoir des deux côtés¹⁵. Le « cas perplexe » montre une nouvelle fois le trouble introduit par le don libéral ou, du moins, son mauvais usage. Or, le même épisode voit s'instaurer une nouvelle relation entre Gargantua, qui a rendu les cloches, et les Parisiens, nouvelle relation que dit clairement le changement de lexique :

Les premiers jours ainsi passez, et les cloches remises en leur lieu : les citoyens de Paris par **reconnaissance** de ceste honnesteté se offrirent d'entretenir et nourrir sa jument tant qu'il luy plairoit. Ce que Gargantua **print bien à gré**. (p. 193)

§17

¹⁵Le contexte est aussi satirique, opposant la générosité du prince et l'avarice de l'université qui, faculté de théologie (du moins dans les premières éditions du récit), ne sait pas même faire l'aumône, comme en témoigne l'emploi du mot *bribe* (aumône faite aux mendiants), rétorqué méchamment à Janotus (p. 189).

Reconnaissance, *gré* relèvent du lexique de la *gratia* qui instaure des relations positives et réciproques entre les deux parties. Le concept antique de *gratia* est en effet un concept clé des relations sociales. Claude Moussy, dans un ouvrage ancien mais très utile, l'a analysé dans ses multiples acceptions : d'abord à valeur religieuse, le terme explicite les relations de gratitude et de reconnaissance et accompagne fréquemment la louange (*laus*). Son emploi dans la sphère profane l'associe ensuite à la joie (*gratulari* a tout ensemble les sens de *rendre grâces*, *féliciter* et *se réjouir* de même que *gratulatio* dit l'*action de grâces*, la *félicitation* ou la *joie*), puis à l'obligeance ou grâce, qualités fondamentales dans la sphère politique et civile. Traduit, dans son sens actif, par reconnaissance ou faveur que l'on confère, *gratia* peut, dans son sens passif, désigner la faveur dont on est l'objet, donc l'amitié et la réconciliation. Associé au grec *khâris*, il renvoie également au charme, à l'agrément, donc à la bonne grâce d'une personne et retrouve un sens religieux dans le christianisme où la grâce (*gratia*), don de Dieu, signifie la relation privilégiée que Dieu noue avec ses fidèles¹⁶. On laissera de côté pour le moment ce dernier sens pour privilégier ceux qui rendent compte de la nouvelle relation que Gargantua, prince bientôt humaniste, institue avec ceux qui l'entourent, et dont les Parisiens sont les premiers bénéficiaires.

§18

Ou les seconds, si l'on remonte à la rencontre avec Eudémon le jeune page (chapitre XV). Élève modèle des humanistes, le page prononce un éloge en bonne et due forme rhétorique devant un Gargantua muet et abattu. La bonne grâce d'Eudémon, son charme dirait-on aujourd'hui, tient d'abord à l'attitude obligeante qui est la sienne au moment où il va prendre la parole : « le bonnet au poing, la face ouverte, la bouche vermeille, les yeulx asseurez, et le regard assis suz Gargantua » (p. 157). Certes ses propos, conformes aux lieux rhétoriques de l'éloge, sont bien peu appropriés au personnage mal dégrossi qu'il a en face de lui, mais est-ce important ? Ce qui compte, c'est la relation de service mutuel que la fin du discours met en valeur :

[...] enfin le prioit qu'il le vouldist retenir pour le moindre de ses serviteurs. Car aultre don pour le present ne requeroit des cieulx sinon qu'il luy feust **faict grace** de luy complaire en quelque service **agreable**. (p. 157)

§19

Le don requis s'inscrit ici dans un double échange puisque la *gratia* est à la fois la faveur que le prince ferait à Eudémon en acceptant son offre de service et l'obligeance que le page mettrait à lui complaire en retour. La réaction de Gargantua, on le sait, n'est pas celle attendue mais, dans la suite du récit, Eudémon fait partie du cercle des compagnons du prince : son offre a été acceptée.

¹⁶C. Moussy, *Gratia et sa famille*, Paris, Presses universitaires de France, 1966.

L'apprentissage de la (bonne) grâce

§20 L'éducation de Gargantua consiste pour une part à acquérir la (bonne) grâce dont Castiglione a montré l'importance pour son courtisan idéal :

Je veux donc que le Courtisan, outre la noblesse, soit fortuné en ce qui concerne les dons naturels, et ait par nature non seulement l'esprit et une belle forme de corps et de visage, mais aussi une certaine grâce, et, comme on dit, un air qui de prime abord le rende agréable et aimé de tous ceux qui le voient. Et cela doit être comme un ornement qui harmonisera et accompagnera tous ses actes, et assurera à première vue qu'un tel homme est digne du commerce et de la faveur de chaque grand seigneur¹⁷.

§21 La grâce désigne l'agrément du visage et du corps, l'air obligeant qui à la fois plaît et donne le sentiment de la dignité. Pour Castiglione, elle doit être avant tout l'apanage de la noblesse et assurer la faveur des grands. Les Thélémites, pleins de bonne grâce et de franc vouloir, en seront bientôt des illustrations éloquentes.

§22 La dimension religieuse de la notion n'est pas oubliée dans l'éducation du prince. Si, au début du chapitre XXII, on voyait Gargantua « tout lordement grignotant d'un trançon de grâces » (p. 201), le chapitre suivant le montre « rendant grâces à dieu » avec ses compagnons « par quelques beaulx canticques faictz à la louange de la munificence et benignité divine ». (p. 225). L'action de grâces, signe extérieur de la foi évangélique, est fréquente chez le prince dont la prière inscrit les moindres faits sous l'égide de la grâce divine.

Si prioient dieu le createur [...] : et luy **rendant grace** de tout le temps passé, se recommandoient à sa **divine clemence** pour tout l'advenir. (p. 237)

§23 L'action de grâces est à la fois remerciements pour les bienfaits reçus, donc gratitude, et expression de la confiance à l'égard d'un Dieu qui accordera encore à l'avenir d'autres bienfaits à ses fidèles¹⁸. Dans le même ordre d'idées, on notera que la devise évangélique de Gargantua donnée au chapitre VIII – « la charité ne cherche pas son propre avantage » – reformule la définition de la *khâris* chez Aristote : « un service rendu à une

¹⁷Éd. cit., livre I, p. 39. Sur cette question, rappelons les ouvrages pionniers de N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, 1969 pour la traduction française) et *La Société de cour*, Paris, 1974. Pour un approfondissement des liens entre vertu et noblesse, voir aussi *Noblesse oblige*, N. Le Roux et M. Wrede (dir.), *Identités et engagements aristocratiques à l'époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

¹⁸Pour le sens d'« actions de grâces » en contexte chrétien, voir C. Moussy, *op. cit.*, p. 115.

personne qui en fait la demande, non pas en contrepartie de quelque chose ni dans l'intérêt de celui qui rend le service mais dans le seul but d'avantager celui qui le reçoit¹⁹ ». La charité est évidemment une autre grâce.

§24

C'est donc à une refondation des relations d'échange que le lecteur assiste dans les chapitres de l'éducation humaniste de Gargantua. Entre le prince et ses compagnons, entre le prince et Dieu, la *gratia* transforme la donne. Au cercle vicieux du don libéral, tentative dissimulée d'imposer à l'autre son autorité et sa puissance, se substitue le cercle vertueux des grâces qui dit la réciprocité plutôt que la hiérarchie. De ce cercle vertueux, les trois Grâces de Thélème sont l'emblème, emblème des relations que le prince doit entretenir avec ses compagnons, avec ses sujets, et dont les anneaux de Gargantua, « signe[s] antique[s] de noblesse », constituaient déjà, par leur circularité, une préfiguration²⁰.

GARGANTUA (2) : LA GRATITUDE ET COMMENT LA FAIRE NAÎTRE

§25

Reste à Gargantua à mettre en pratique la *gratia*, c'est-à-dire à en faire un instrument de gouvernement. C'est l'objet de la *concion* aux vaincus du chapitre L, long discours « du trône » où le prince victorieux pacifie les relations avec le royaume voisin ; mais discours de rupture, à mon sens, avec la politique du don menée par Grandgousier.

§26

La première parole officielle du prince, prononcée devant « tous ceulx qui restaient là de la part de Picrochole » et « presens tous ses Princes et capitaines », est en effet, à bien des égards, une déclaration de politique intérieure et extérieure. Le discours, qui occupe la totalité du chapitre L, est composé de deux grands mouvements : d'abord le rappel de la conduite « débonnaire » de Grandgousier à l'égard d'Alpharbal, roi de Canarre vaincu ; ensuite, les décisions prises par Gargantua à l'encontre des vaincus de la guerre picrocholine. Le père, puis le fils ; l'exemple (et l'héritage), et son application. À première vue, le discours développe un parallèle ou une comparaison – tel père, tel fils – ce que laisse entendre la transition :

Ne voulant doncques aulcunement degenerer de la debonnaireté hereditaire de mes parens, maintenant je vous absoulz et delivre, et vous rends francs et liberes comme par avant. (p. 443)

§27

Dans la société nobiliaire en cours de constitution, *dégénérer*, c'est-à-dire ne pas se conformer à la vertu des pères, est la pire des fautes. Gargantua en est conscient et l'évite,

¹⁹ *Rhétorique*, II, 7, trad. P. Chiron p. 305-306.

²⁰ Éd. cit, chap. VIII, p. 101.

comme le souligne l'emploi de l'adjectif « hereditaire ». *Débonnaireté* signifie en effet, selon Huguet, « noblesse, générosité, bonté » et s'associe volontiers à la clémence²¹. Cependant, il faut remarquer que la *débonnaireté* dont Gargantua se réclame n'a ici d'autre épithète que « hereditaire » alors que, lorsqu'elle s'appliquait à Grandgousier dans la première partie du texte, elle était dite « incroyable ». De fait, Gargantua ne souligne la dimension héréditaire de la transmission des vertus que pour mieux réorienter ensuite son action. Comment Grandgousier a-t-il traité Alpharbal ? Il l'a renvoyé chez lui « chargé de dons, chargé de graces, chargé de toutes offices d'amytié ». La critique a depuis longtemps souligné la dimension excessive de ces charges : les dons et les grâces écrasent littéralement le roi vaincu, dans une phrase elle-même lourde d'un rythme ternaire et d'une cadence majeure. Aussi, on l'a dit, Alpharbal n'a de cesse de rivaliser avec son vainqueur : à la « gracieuseté honeste » il faut répondre par l'« honesteté gracieuse » qui est ici surenchère perpétuelle. Comme dit Daniel Ménager, la guerre continue par d'autres moyens !

§28

Gargantua ne condamne pas explicitement cette situation. Mais le peut-il ? L'éloge du père et de ses vertus (qui sont réelles) est ici nécessaire pour justifier la transmission du pouvoir. Cependant, les termes qu'il emploie sont ambigus :

C'est la nature de gratuité. Car le temps qui toutes choses ronge et diminue, augmente, et accroist les biensfaictz, par ce q'un bon tour liberalement faict à homme de raison, croist continuellement par noble pensée et remembrance. (p. 443)

§29

Si le comportement d'Alpharbal peut jeter un doute sur le qualificatif d'« homme de raison », il faut surtout noter qu'il correspond mal à la définition de Gargantua. La gratitude du roi vaincu, en effet, loin de s'exprimer sur un plan moral et abstrait, par « noble pensée et remembrance », se dit concrètement, en espèces sonnantes et trébuchantes (« neuf mille trente et huit grandes naufz onéraires, menant non seulement les thesors de sa maison et lignée royale, mais pres que de tout le pays »). C'est que Gargantua définit non le don libéral mais la grâce au sens de gratitude, entendue comme le

²¹Huguet, *Dictionnaire de la langue du XVI^e siècle, s.v.*, qui cite en particulier Amyot : « Alexandre suvant son ordinaire clemence et debonnaireté, reconforta la calamité de ces pauvres affligez. » (trad. de Diodore, XVII, 14) ; et É. Pasquier : « Le roy est tousjours nostre roy. La debonnaireté est en luy, la soubmission doit estre en nous. » (*Recherches de la France*, IX, 2). L'adjectif *debonnaire* est de même très positif comme le souligne une citation d'Henri Estienne tirée de la *Precellence du langage françois* : « Or faut-il bien que *debonnaire* ait eu une grande emphase, veu que nos ancestres, pour monstrier la bonne nature du roy Louys I, l'appelerent (par forme de surnom) Debonnaire [...] choississans ce mot entre plusieurs, comme le plus convenable ». (*ibid.*)

sentiment que l'on veut faire naître chez autrui et qui est celui-là même que Gargantua orateur veut faire naître chez ceux qui l'écoulent. Dans les traités de rhétorique antique, la *gratia* est en effet une émotion (*pathos* ou *motus*) que Cicéron dans le *De Inventione* définit ainsi :

gratiam, quae in memoria et remuneratione officiorum et honoris et amicitiarum obseruantiam teneat
gratitude, ce qui nous conduit à conserver le souvenir des services rendus, des honneurs, des amitiés et à les payer de retour²².

§30

Une telle définition correspond à l'entrée en matière de la *concion* :

Nos peres, ayeulx, et ancestres de toute memoyre, ont esté de ce sens et ceste nature : que des batailles par eulx consommées ont pour signe memorial des triumphes et victoires plus voluntiers erigé trophées et monumens es cueurs des vaincuz par **grace** : que es terres par eulx conquêtes par architecture. (p. 437)

§31

Dans ce contexte, le terme de *grâce* désigne, je crois, non la mansuétude comme le voudrait la note lexicale de Mireille Huchon, mais le sentiment de gratitude qui doit naître dans le cœur des vaincus²³.

§32

Or c'est à faire naître ce sentiment dans le cœur des sujets de Picrochole que tend la clémence de Gargantua, une clémence bien tempérée qui n'exclut pas la sévérité. La deuxième partie du discours énonce la politique nouvelle : loin d'être « chargés de dons », les vaincus seront, pour les uns reconduits en sécurité chez eux, et pour les autres, justement punis. Avec clairvoyance, Gargantua prépare l'avenir : il remet le royaume de Picrochole aux hommes les plus prudents (« les anciens princes et gens savants »), prend soin de l'éducation du fils de Picrochole en le confiant à Ponocrates pour mieux le préparer à régner en son temps. Et il demande qu'on lui livre les responsables de la guerre, pour donner l'exemple et éviter une « pernicieuse confiance de grace ». Ce qui est fait. Le discours du prince, aboutissement du long processus de l'éducation humaniste, est un discours de réconciliation des deux parties, mais qui ne veut pas rétablir les choses en l'état

²²II, 66 (texte établi et traduit par G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 176). On trouvera une définition identique en II, 161 (p. 225).

²³La lettre que Pantagruel écrit à son père au chapitre IV du *Quart Livre* reprend la même idée : « Ainsi pourray je dire que l'excès de vostre paternelle affection me range en ceste angustie et necessité, qu'il me conviendra vivre et mourir ingrat. Si non que de tel crime soys relevé par la sentence des Stoiciens : lesquelz disoient troys parties estre en benefice. L'une du donnant, l'autre du recepvant, la tierce du recompensant : et le recepvant tresbien recompenser le donnant, quand il accepte voluntiers le bienfaict, et le retient en soubvenance perpetuelle ». (éd. cit., p. 109-111).

antérieur, ce que semblait souhaiter Grandgousier²⁴. La *prudentia* du prince humaniste se lit explicitement dans l'emploi anaphorique du verbe *considérer* (p. 445) qui désigne une décision mûrement réfléchie et argumentée, et dans le choix de deux exemples historiques importants : Moïse et Jules César, grandes figures de gouvernants déjà vantées par Machiavel²⁵. L'*ethos* bienveillant de Gargantua, qui a insisté sur ses dispositions héréditaires à la clémence, trouve donc son complément dans la gratitude (ici comme *pathos*) qu'il veut inspirer²⁶. Mais cette gratitude ou reconnaissance s'accompagne d'un autre *pathos* qui est la crainte, crainte du châtement mérité pour les coupables. La « pernicieuse confiance de grace » serait donc à comprendre comme une confiance excessive dans la grâce, au sens de clémence ou faveur, du prince. Pour que naisse la gratitude (*gratia*) chez les vaincus, il faut que cette gratitude s'accompagne d'une crainte salutaire. C'est à cette condition que le cercle des grâces peut être rétabli, sur de nouvelles bases politiques. Gargantua, à la différence de son père, n'achète pas la paix, il la fait. Et non seulement il la fait, mais il l'institue de manière durable ... grâce à frère Jean.

GARGANTUA ET FRÈRE JEAN, UN COUPLE FONDATEUR

§33

Le personnage de frère Jean joue un rôle fondamental, non seulement dans la guerre microcholine mais dans la fondation de Thélème, utopie de la *gratia* en tant qu'elle se propose de résoudre le conflit implicite entre la toute-puissance du prince et l'harmonie égalitaire qui doit régner entre les sujets. Frère Jean, on l'a vu, refuse le système du don : il critique les dons inappropriés de Grandgousier et oppose à Gargantua qui lui offre à la fin de la guerre l'abbaye de Seuillé une fin de non-recevoir. Le moine, fidèle à son vœu de pauvreté, récuse toutes richesses et tout pouvoir au profit d'une invention intellectuelle et spirituelle, celle d'une abbaye au rebours de toutes les autres.

§34

Cependant, s'il refuse le don, à la fois comme système et comme bien, il ne s'exclut pas du système de la *gratia*. Au don, il substitue une requête, demande de faveur et récompense de « service agréable » :

Si vous semble que je vous aye fait, et que puisse à l'advenir faire **service agreable**,
oultroyez moy de fonder une abbaye à mon devis. (p. 453)

²⁴Pour les emplois de *gratia* au sens de réconciliation chez Cicéron, voir C. Moussy, *op. cit.*, p. 365-369.

²⁵Pour Moïse, voir *Le Prince*, chap. VI (éd. citée p. 87-91) ; pour César, *ibid.*, chap. XVI (éd. citée p. 207). Pour le sens intellectuel du verbe *considérer*, qui dit le jugement réfléchi, voir F. Goyet, *Les Audaces de la prudence. Littérature et politique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 353-363.

²⁶Et dont témoigne encore l'adverbe *gratiousement*, avec le double sens de bonne grâce et de bienveillance, qui, au chapitre suivant, désigne l'attitude du prince vis-à-vis des sujets qui l'ont bien servi.

§35

Cette substitution va permettre à Gargantua de proposer à son tour sa politique du don, à travers la fondation de Thélème, projet commun du moine et du prince. L'abbaye se construit en effet selon deux axes : un axe vertical, hiérarchique, celui de la bienveillance du prince qui donne la terre de Thélème et fournit de quoi entretenir les Thélémites ; un axe horizontal, celui de l'harmonie égalitaire et de la concorde qui règnent entre les Thélémites, écho de l'harmonie joyeuse du cercle formé par le prince et ses compagnons. L'important est le lien entre les deux axes : le don du prince, autorisé par le truchement de frère Jean, lui-même garant du don efficace, a ici pour but l'intérêt collectif, et même général si l'on considère que Thélème doit être aussi un refuge pour les évangéliques. Le prince devient donc à son tour, par la libéralité ainsi relayée, le garant de l'harmonie et de la concorde – la fontaine des Grâces dans la basse-cour de Thélème (chap. LV), à l'ouverture de la série de chapitres qui décrit le mode de fonctionnement de l'abbaye, dit à la fois l'échange harmonieux (le cercle des Grâces) et l'abondance libérale (les trois Grâces portent des cornes d'abondance).

§36

Le don du prince s'associe alors étroitement à l'image du cercle, celle de l'échange et de la circulation. Un autre texte fondateur à l'ouverture des chapitres consacrés à Thélème l'indique avec force. C'est l'« Inscription mise sus la grande porte de Theleme » (chap. LIII) qui en interdit l'accès aux hypocrites, bigots, pharisiens, autres juges et usuriers ou encore maris jaloux, pour l'autoriser, à rebours, aux nobles chevaliers, prêcheurs évangéliques et dames de haut parage. Le poème alterne huitains et sizains, les strophes hétérométriques étant liées deux à deux par la reprise en anadiplose du dernier terme du huitain, selon un procédé que Benoît de Cornulier nomme *rétro-enchaînement*²⁷. La fin du dernier huitain rappelle que le lieu fut donné par le prince « donneur / Et guerdonneur » et que ce « haut seigneur » veille à pourvoir à toutes les dépenses (« Et pour frayer à tout prou or donné »). Le poème se clôt sur le sizain suivant :

Or donné par don
 Ordonne pardon
 À cil qui le donne.
 Et tres bien guerdonne
 Tout mortel preud'hom
 Or donné par don²⁸.

²⁷B. de Cornulier, « Rabelais Grand Rhétoricien. L'enchaînement dans l'«Inscription mise sur la grande porte de Thélème» », *Études rabelaisiennes* XXXIX, 2000, p. 111-124. Un tel procédé contribue à reproduire l'idée d'une chaîne aux maillons bien liés, préfiguration du cercle.

²⁸Éd. cit, p. 473.

§37

La structure circulaire du sizain (le dernier vers reprend le premier) inscrit dans la forme du poème la ronde des grâces et autorise, me semble-t-il, deux lectures complémentaires. La première joue de la forme en inclusion : au centre du cercle, le prince, celui qui *donne* et *guerdonne* (récompense) ; aux deuxième et quatrième vers, le destinataire, évoqué implicitement dans le *pardon* rendu et explicitement dans le *preud'hom*. La deuxième lecture considère le sizain comme deux ensembles de trois vers. Les trois premiers vers correspondent aux trois grâces : celle qui donne (« or donné par don »), celle qui reçoit (« ordonne pardon²⁹ ») et celle qui rend (« à cil qui le donne »), la reprise du verbe *donner* à la fin du troisième vers mimant à nouveau le cercle sans fin de la grâce. Les trois derniers vers rappellent les exigences éthiques de ce cercle vertueux : du point de vue du prince, dont la récompense doit se faire à bon escient (« [e]t très bien guerdonne »), du point de vue du destinataire du don, chez qui sagesse et dignité sont requises (« [t]out mortel preud'hom ») et du point de vue du présent lui-même, « l'or donné par don », valorisé sans doute en ce qu'il échappe au système mercantile et ne vise ici que le profit intellectuel et spirituel.

§38

Rien n'empêche de voir aussi frère Jean derrière le « mortel preud'hom », frère Jean dont la voix accompagne encore celle du prince dans le dernier chapitre du récit. Son interprétation de l'énigme en prophétie « trouvé aux fondemens de l'abbaye, en une grande lame de bronze », lit dans le poème le récit d'une partie de jeu de paume, quand Gargantua y perçoit « le decours et maintien de verité divine ». Ces deux interprétations sont-elles vraiment contradictoires ? Non, si on les confronte au concept de *gratia* que nous venons d'étudier. Reprenons l'une et l'autre : la lecture chrétienne et évangélique met l'accent sur des troubles à venir qui empliront la terre jusqu'à l'apparition de bouleversements cosmiques, déluge, tremblements de terre, éclipse du soleil et apparition de feux, autrement dit la fin du monde qui annonce le jugement dernier conformément aux prédictions du Christ (par exemple Matth. 24 : 15-30). C'est alors que les élus seront récompensés de leur persévérance et seront comblés de la grâce divine selon le « sort prédestiné³⁰ ». Dieu doit ainsi récompenser le service de ses fidèles conformément au

²⁹ *Pardon* a ici le sens de *grâce*. Voir H. Estienne, *Dictionnaire franco-latin* (1549), s. v. : « *pax, venia, remissio, gratia, ignoscentia* ». Le sens religieux, où *pardon* renverrait à la grâce divine, n'est cependant pas à exclure comme le suggère l'emploi du terme « mortel ». Le « hault seigneur » qui donne et guerdonne pourrait aussi désigner le Dieu chrétien qui étend sa grâce sur les mortels qui en sont dignes (conformément à la déclaration de Grandgousier au chapitre XXIX où il considère que Picrochole est abandonné de Dieu).

³⁰ « Reste en après ces accidens parfaitz / Que les esleuz joyeusement refaictz / Soient de tous biens, et de manne celeste / Et d'abondant par recompense honeste / Enrichis soient » (p. 501).

message de l'évangile. À cette interprétation qui privilégie l'axe vertical – Dieu donne et récompense – frère Jean oppose une lecture ludique, sur l'axe horizontal : la partie de jeu de paume. Deux camps s'affrontent, de manière égalitaire donc sans distinction hiérarchique (« Mesmes les grandz de noble lieu sailliz / De leurs subjectz se verront assailliz ») ; la partie fait rage et met à mal la « machine ronde » qui ne désigne plus la terre mais l'*estenf*, la balle ; les joueurs, couverts de sueur (« grans eaulx »), sont finalement contraints de cesser le jeu, et se répartissent entre vainqueurs et vaincus. Le jeu de paume dit l'échange – on donne, on reçoit et on renvoie la balle – dans une nouvelle allégorie de la *gratia*, cette fois purement humaine³¹. Entre le politique et le divin, Rabelais n'a pas voulu choisir.

CONCLUSION

§39

C'est donc à une refondation de la notion de don que nous convie Rabelais dans *Gargantua*. Non plus largesse issue du bon plaisir d'un prince tout-puissant mais usage réfléchi au service du bien commun, le don devenu grâce se nourrit, au début de la Renaissance française, de la richesse sémantique d'un concept clé du monde politique et social romain. De par son sens religieux originel, il permet aussi à Rabelais de tisser des liens étroits entre le monde divin et le monde humain et contribue peut-être à préparer les réflexions à venir sur le roi de droit divin.

§40

L'« arme de roi », ce plaisir de donner où Giono voyait avant tout l'expression du bon plaisir du prince, libéral car libre de toute contrainte, est ainsi mise au service d'une utopie de l'harmonie et de la concorde. Mais elle reste arme toujours – les caffards sont aux portes de Thélème ! – analogue au bâton de la croix de frère Jean ou au double visage du dieu portier Jeanus qui lui ressemble³². Le cercle des grâces se définit aussi par l'ensemble de ceux qui en sont exclus.

³¹Rappelons que le jeu de paume, dont je simplifie ici abusivement la complexité, est le lieu privilégié de la sociabilité au XVI^e siècle : voir M.-M. Fontaine, « Le jeu de paume comme modèle des échanges : quelques règles de la sociabilité à la Renaissance », *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1993, p. 99-III.

³²La parole de frère Jean ouvre et ferme les chapitres concernant Thélème, et fait ainsi le lien entre le passé (guerrier) et l'avenir (pacifique ?) sur quoi se clôt le livre.

Quelques mots à propos de : Christiane Deloince-Louette

Maître de conférences en littérature française du XVI^e siècle à l'Université Grenoble Alpes (UGA) et membre de la composante Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution (RARE) de l'UMR 5316 Litt&Arts, Christiane Deloince-Louette s'intéresse essentiellement à la réception d'Homère et aux usages critiques et poétiques de la rhétorique au XVI^e siècle. Elle a publié plusieurs articles sur Rabelais.

Pour citer cet article

Christiane Deloince-Louette, « L'arme des rois », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 08/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/265>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/261>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Rabelais et l'humanisme militaire dans *Gargantua* Légions contre caterve et décurion contre franctopins

Claude La Charité

§I

Le *Gargantua* de Rabelais apparaît, à première vue, comme un roman de chevalerie comme les autres, tant il recycle les lieux communs du genre avec ses épisodes obligés : l'enfance du héros, son apprentissage, ses prouesses à la guerre et son retrait dans un ermitage ou religion, après une vie d'exploits¹. Pourtant, rien ne se passe comme prévu. Si le jeune géant est bien appelé à un destin hors du commun par la manifestation de prodiges à sa naissance et si son apprentissage est à la mesure de sa taille, les comparaisons s'arrêtent là. Dans le feu de l'action, ce sont plutôt ses affidés, frère Jan des Entommeures et plus particulièrement le bien nommé Gymnaste, qui se taillent la part du lion de l'héroïsme militaire dans l'épisode central et décisif de la guerre contre Picrochole. En conclusion de l'œuvre, ce n'est pas le héros éponyme qui entre en religion, mais frère Jan qui fonde une abbaye à rebours de toutes les règles monastiques : Thélème.

¹J. Céard, « Rabelais lecteur et juge des romans de chevalerie », *Études rabelaisiennes*, XXII (1988), p. 237-248.

§2

Pourquoi ? C'est que *Gargantua* relève d'un genre nouveau : le roman humaniste². Cette prose narrative, tout en récusant l'étiquette de roman relégué à la Table Ronde et aux épiceries médiévales comme le dira bientôt Joachim Du Bellay dans sa *Deffence, et Illustration de la Langue Françoise* (1549), invente un type nouveau de fiction dont le protagoniste n'est plus tant le héros que le savoir, et plus spécifiquement la culture de l'Antiquité gréco-latine, dont les humanistes comme Rabelais sont avides de recueillir l'héritage et la moindre leçon à la faveur de l'invention de l'imprimerie.

§3

En ce qui a trait à l'épisode central de la guerre picrocholine, le nerf de la guerre, ce n'est pas tant l'argent, comme l'affirme le chap. XLVI, « Les nerfs des batailles sont les pecunes³ », que l'humanisme militaire dont l'argent est bien l'un des ressorts, mais sans être le seul, loin s'en faut. Or malgré l'abondance d'articles sur Rabelais et la guerre, centrés sur l'épisode de la guerre picrocholine de *Gargantua*, aucun, à notre connaissance, ne propose de rapprochement avec la doctrine des Anciens en matière militaire⁴. Il est vrai que

²M. Clément et P. Mounier (dir.), *Le roman français au XVI^e siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 2005 ; et P. Mounier, *Le roman humaniste. Un genre novateur français (1532-1564)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

³F. Rabelais, *Gargantua*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2007, p. 415. Désormais, toutes les citations de cette œuvre renverront à cette édition et les références en seront précisées dans le corps du texte entre parenthèses.

⁴La bibliographie critique sur Rabelais et la guerre est fort instructive et nous sommes évidemment redevable à nos prédécesseurs qui ont mis en évidence la dette de Rabelais à l'égard tant du pacifisme et de l'idée de guerre défensive chez Thomas More et Érasme, que du contexte des guerres entre François I^{er} et Charles Quint notamment à partir d'une lecture croisée avec les *Mémoires* de Guillaume Du Bellay, que de l'épopée burlesque ou de la nécessité de ménager une issue à l'ennemi en déroute chez Tite-Live ou Machiavel : P. Stapfer, « Les idées de Rabelais sur la guerre », *Bibliothèque Universelle et Revue Suisse*, XL, 1888, p. 367-379 ; J. Balde, « Rabelais et la guerre », *Revue Hebdomadaire*, III, janvier-février 1919, p. 232-250 ; F.-M. Plaisant, « Rabelais, maître ou disciple de Guillaume du Bellay ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, IV, mars, 1971, p. 95-102 ; F.-M. Plaisant, « La guerre et la paix selon Rabelais », *Lettres d'Humanité*, XXXIII, décembre, 1974, p. 467-492 ; G. Spillebout, « Rabelais et le désastre de Pavie », *Bulletin de l'Association des Amis de Rabelais et de la Devinière*, III, 7, 1978, p. 303-308 ; M. G. Hydak, « L'épervier, la colombe et Rabelais », *Francia*, XXVII, juillet 1978, p. 21-24 ; I. R. Morrison, « Peace and war in *Gargantua* : a question of didacticism », *Romanic Review*, LXX, 3, 1979, p. 219-233 ; S. Favereaux, « La Batrachomyomachie et les guerres picrocholines : même combat ? », *Bulletin de l'Association des Amis de Rabelais et de la Devinière*, VI, n°2, 2003, p. 153-172 ; C. Martinez, « Le conflit franco-espagnol et Rabelais », M. Boixareu et R. Lefere (dir.), *L'Histoire de l'Espagne dans la littérature française*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 155-160. Nous y ferons ponctuellement écho en notes. Remarquons cependant que la réflexion des Anciens en matière d'art militaire constitue l'angle mort de cette réflexion sur le rapport de Rabelais à la guerre, particulièrement lorsqu'il s'agit de rendre compte des mêlées sur le champ de bataille, comme si un humaniste ne pouvait pas s'abaisser à de telles considérations et que les batailles ne pouvaient se comprendre que comme épisodes d'une épopée burlesque.

la notion d'humanisme militaire peut paraître, *a priori*, antinomique avec l'idée que l'on se fait communément de la dignité humaine aujourd'hui ou même à la Renaissance à en juger d'après la célèbre *Oratio de dignitate hominis* (1486) de Pic de la Mirandole. Cette contradiction n'est toutefois qu'apparente, dès lors que l'on s'attarde au détail de la pensée militaire des humanistes. En effet, cet humanisme militaire⁵ doit être compris comme une doctrine envisageant la guerre comme dernier recours après avoir épuisé toutes les voies diplomatiques, une guerre à mener dans un souci d'efficacité et dans l'économie des moyens humains et matériels grâce au recours à la stratégie et aux stratagèmes militaires.

§4

Le présent article entend montrer l'adhésion de Rabelais à cet humanisme militaire à partir de la guerre de l'armée de Gargantua contre les soudards de Picrochole ou, pour reprendre les termes de la fiction rabelaisienne, des « legions » gargantuines contre la « caterve » picrocholine. On verra que le choix même des mots est loin d'être innocent. C'est que Rabelais, dans sa manière de relater cette guerre épique, est en fait redevable à la théorie militaire et stratégique des Anciens, en particulier Végèce et Frontin⁶, dont l'humanisme français, au début des années 1530, redécouvre avec ferveur le *De re militari* et les *Stratagemata*.

L'ART RABELAISIEEN DE LA GUERRE DE *PANTAGRUEL* (1532) AUX *STRATAGEMATA PERDUS* (CA 1539)

§5

Pour bien saisir les enjeux de la guerre picrocholine, il faut d'abord retracer la pensée militaire de Rabelais dans l'ensemble de son œuvre et plus particulièrement dans son premier opus, *Pantagruel* paru en 1532, et dans un traité néo-latin aujourd'hui perdu, les *Stratagemata* publiés vers 1539.

§6

Dans sa première fiction, Rabelais s'intéressait déjà à la conduite de la guerre dans une perspective humaniste, en liant de manière aussi subtile qu'implicite théorie et pratique militaire. En effet, dès le chapitre VII de *Pantagruel*, le catalogue de la Bibliothèque Saint-Victor recense, l'un à la suite de l'autre, deux titres correspondant à des traités d'art militaire :

« *Stratagemata Francarchieri de Baignolet* » (*Stratagèmes du franc archer de Baignolet*);

⁵F. Verrier, *Les Armes de Minerve. L'Humanisme militaire dans l'Italie du XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

⁶Seul F.-M. Plaisant, « La guerre et la paix selon Rabelais », art. cité, propose un rapprochement entre la fiction rabelaisienne et Frontin, que Rabelais n'aurait connu que par « ouï-dire » (p. 477, note 6).

« *Franctopinus de re militari cum figuris Tevoti*⁷ » (*Franctopin, De l'art militaire avec les figures de Tévo*).

§7

L'association du nom des auteurs et des titres de traités qui leur sont prêtés a de quoi déconcerter à première vue. Ainsi, l'auteur des *Stratagemata* est le protagoniste d'un monologue comique du xv^e siècle, le *Franc archier de Bagnolet*, plusieurs fois réédité à partir de 1532. Comme il s'agit d'un personnage de soldat fanfaron et peureux, le lecteur est en droit de se demander quelle peut être la valeur de son enseignement en matière de stratagèmes. De même, l'auteur du *De re militari* est un certain Franctopin, proche parent du franc archer de Bagnolet, puisque *franctopins* désignaient les membres d'une milice paysanne créée par Charles VII et démantelée dès le règne suivant en raison de son inefficacité et de son inexpérience à la guerre. Précisons qu'au chapitre xxxv de *Gargantua*, Gymnaste affrontera un certain « Bon Joan, capitaine des franctopins » (p. 325). Au reste, le traité est assorti d'illustrations d'un certain Tévo, diminutif d'Étienne, sorte de sobriquet de milicien tout à fait digne de faire partie des franctopins et lui aussi proche parent du franc archer de Bagnolet. Le lecteur ne peut là aussi que conclure à la médiocrité de l'art de la guerre proposé par un tel auteur et un tel illustrateur.

§8

Est-ce à dire pour autant que Rabelais cherche ainsi à disqualifier toute forme d'art militaire ? Comme souvent la satire rabelaisienne est ambivalente et entremêle librement et de façon déconcertante le comique et le sérieux. Or, si les auteurs des traités sont bien d'indignes militaires, en revanche, les titres qui leur sont attribués correspondent, eux, à deux des traités les plus importants de la réflexion des Anciens sur la guerre : les *Stratagemata* de Frontin (Julius Sextus Frontinus, ca 35-103 ap. J.-C.) et le *De re militari* de Végèce (Publius Flavius Vegetius Renatus, fin iv^e-début v^e siècle ap. J.-C.). Comme nous le verrons plus loin, ces deux traités venaient tout juste d'être remis en circulation grâce à une édition de qualité publiée à Paris en 1532.

§9

La suite du premier roman de Rabelais montre bien l'importance qu'il accorde à cette réflexion militaire, dès lors qu'elle est mise en pratique par des combattants de valeur, bien entraînés et expérimentés. Le cas d'Épistémon est à cet égard très éclairant. En effet, alors qu'il s'apprête, avec ses compagnons, à affronter les Dipsodes, au chapitre xxiv de *Pantagruel*, il déclare : « Je [...] sçay tous les stratagemates et prouesses des vaillans capitaines et champions du temps passé, et toutes les ruses et finesses de discipline militaire⁸ ». D'où ce personnage omniscient pouvait-il connaître les stratagèmes des Anciens, si ce n'est grâce précisément à la lecture de Végèce et de Frontin ? Le chapitre

⁷Rabelais, *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 237.

⁸*Ibid.*, p. 302.

suivant montre du reste que l'armée de Pantagruel n'a pas qu'une connaissance théorique des stratagèmes. Elle sait aussi les mettre en œuvre, comme l'illustre l'emploi de cordes fixées à un navire et dressées au dernier instant pour faire tomber la cavalerie ennemie par un effet de surprise, de ruse et de finesse, tout à fait dans l'esprit des stratagèmes militaires.

§10

Comme on le voit, la fiction rabelaisienne est soucieuse d'articuler la théorie suggérée en filigrane de la Bibliothèque de Saint-Victor avec la pratique militaire dans la guerre contre les Dipsodes, et cela, au sein de la même œuvre. Le même raisonnement vaut à l'échelle des deux premières œuvres de Rabelais, souvent lues à raison comme un diptyque. Ainsi, l'ambitieux programme d'études que le père propose à son fils au chapitre VIII de *Pantagruel* se trouve réalisée, en dépit de la chronologie de la fiction, par le préceptorat de Ponocrates auprès de Gargantua dans le roman éponyme. De la même façon, la théorie militaire des Anciens suggérée par les *Stratagemata* et le *De re militari* de la Bibliothèque de Saint-Victor est appelée à être mise en application dans la guerre microcholine de *Gargantua*.

§11

Cet intérêt marqué pour l'art militaire et plus spécifiquement pour les stratagèmes militaires s'observe tout au long de la carrière de l'humaniste. Rabelais consacra même un traité entier aux stratagèmes de son mécène et protecteur, Guillaume Du Bellay (1491-1543), seigneur de Langey, grand guerrier s'il en fut, lieutenant général en Piémont et administrateur de la ville de Turin pour le roi François I^{er}, dont Rabelais fut le médecin personnel et le propagandiste⁹.

§12

Ce traité aujourd'hui perdu a néanmoins beaucoup fasciné la critique rabelaisienne qui chercha à en reconstituer le contenu. Nous avons avancé ailleurs l'hypothèse qu'il s'agissait peut-être d'un commentaire de l'action militaire de Guillaume Du Bellay à la lumière des *Stratagemata* homonymes de Frontin¹⁰. L'existence du texte original néo-latin est connue grâce au témoignage de Charles Perrat qui, dans un article de 1949, expliquait dans quelles circonstances il avait eu, entre les mains, un exemplaire de l'unique édition de ce texte :

Quelques années avant la guerre – ce pouvait être en 1932 ou en 1933 – un bouquiniste du quai Malaquais mettait en vente dans sa boîte un petit livre in-8°, relié en parchemin, dont l'aspect modeste et le mauvais état intérieur devaient rebuter le bibliophile trop exigeant. L'ouvrage était en effet mouillé, déchiré par endroits,

⁹Voir notamment F.-M. Plaisant, « Rabelais, maître ou disciple de Guillaume du Bellay ? », art. cit.

¹⁰C. La Charité, « Rabelais's Lost Stratagemata (ca 1539) : A Commentary on Frontinus ? », J. Rice Henderson (dir.), *The Unfolding of Words. Commentary in the Age of Erasmus*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, p. 167-187.

incomplet même d'un ou de plusieurs feuillets. Si nos souvenirs sont exacts, il sortait [...] des presses de Sébastien Gryphe, qui l'avait imprimé vers 1539. Sur le titre, qui ne portait pas le nom d'auteur, on lisait seulement : *Stratagemata* [...] *Domini de Langeio, militis, in principio tertii belii Caesarei*. La préface qui faisait suite à ce titre était signée du monogramme *F.R.M.*, correspondant évidemment à *F[ranciscus] R[abelesus] M[edicus]*. Mais il fallait y songer ! [...] Le volume resta exposé durant quelque temps ; puis disparut¹¹.

§13 Même s'il n'en a pas fait l'acquisition, Perrat a néanmoins feuilleté l'exemplaire du libraire parisien, au point d'être en mesure d'en décrire *a posteriori* le contenu de mémoire :

C'était un recueil de documents diplomatiques, présentés dans l'ordre chronologique, reliés entre eux par une narration suivie et destinés à justifier la politique de Langey en Italie, en Allemagne et en Suisse. Rabelais, confident des Du Bellay, était mieux placé que tout autre pour être, une fois de plus, le serviteur de leur pensée¹².

§14 Si ce texte n'était connu que par le témoignage de Charles Perrat, il y aurait lieu de s'interroger sur son existence même ou, à tout le moins, sur son attribution à Rabelais.

§15 Il existe cependant un autre témoignage, du xvi^e siècle, qui mentionne une traduction en français des *Stratagemata* de Rabelais, à propos de laquelle la *Bibliothèque* (1584) d'Antoine Du Verdier fournit de précieuses indications qui viennent corroborer et compléter les données précédentes. Dans l'entrée consacrée à « Claude Massuau », on lit ce qui suit :

CLAUDE MASSUAU a traduit du latin de maistre François Rabelais Stratagemes, c'est a dire proësses, et ruses de guerre du preux et trescelebre chevalier Langey, on commencement de la tierce guerre Cesariane [impr. à Lyon 8. par Sebast. Gryphius 1542¹³.

§16 Malheureusement, comme pour l'édition latine originale, aucun exemplaire de cette traduction française n'a été retrouvé.

¹¹Ch. Perrat, « Le Polydore Virgile de Rabelais », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XI (1949), p. 203-204. Voir, par ailleurs, à propos des *Stratagemata* et de leur traduction en français par C. Massuau, S. Rawles et M. Screech, *The New Rabelais Bibliography*, Genève, Droz, 1987, p. 510-511, qui résument le témoignage de Perrat et la notice d'Antoine Du Verdier.

¹²C. Perrat, « Le Polydore Virgile de Rabelais », art. cit., p. 204.

¹³*La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier seigneur de Vauprivas*, Lyon, Barthelemy Honorat, 1585 p. 183.

§17 Ces quelques éléments viennent non seulement confirmer l'existence d'une version latine antérieure à 1542 et signée par Rabelais, mais nous précisent le sens qu'il faut donner au terme de « stratagemes » (polysémique aussi bien en latin qu'en français de la Renaissance), grâce à la périphrase « proësses, et ruses de guerre », cooccurrence qu'on trouvait déjà dans *Pantagruel*. Dans la lettre de Grandgousier à son fils au chapitre XXIX de *Gargantua*, le père définit l'esprit empreint d'humanisme militaire dans lequel il entend mener, avec l'aide de son fils, la guerre contre Picrochole : « L'exploit sera fait à moindre effusion de sang que sera possible. Et si possible est par engins plus expediens, cauteles, et ruzes de guerre nous saulverons toutes les ames » (p. 283). Aussi bien dire donc par le recours à la stratégie et aux stratagèmes.

§18 Par ailleurs, la mention « on commencement de la tierce guerre Cesariane » dans la traduction française des *Stratagemata* perdus de Rabelais permet de nous situer dans le temps. La troisième guerre mettant aux prises François I^{er} et Charles Quint intervint entre 1535 et 1538, à une époque contemporaine sinon immédiatement postérieure à la publication de *Gargantua*.

§19 Enfin, l'authenticité de la traduction française comme de la source néo-latine se trouve renforcée par le fait qu'au chapitre XXVII du *Quart livre*, Rabelais et Massuau sont présentés comme étant du nombre des « amis, domesticques, et serviteurs¹⁴ » du seigneur de Langey, témoins de sa mort héroïque, annoncée par un certain nombre de prodiges et de signes avant-coureurs.

L'ÉDITION DES TRAITÉS MILITAIRES DE L'ANTIQUITÉ (PARIS, CHRESTIEN WECHEL, 1532) ET LA PARADOXALE ACTUALITÉ DE L'ART DE LA GUERRE DES ANCIENS À L'ÉPOQUE DE *GARGANTUA*

§20 Les théoriciens anciens de l'art de guerre n'ont jamais été oubliés même au Moyen Âge. Si Végèce a profondément imprégné la culture militaire médiévale¹⁵, les *Stratagemata* de Frontin furent, quant à eux, traduits en français trois fois au cours du xv^e siècle, et cela, dès 1423, grâce à Jean de Rouvroy, doyen de la Faculté de théologie de Paris¹⁶.

§21 Malgré ces précédents, l'humanisme de la Renaissance marqua une réelle rupture dans la réception des traités d'art militaire des Anciens, par son souci d'exhaustivité, par le soin apporté à l'établissement des textes édités en langue originale et par la volon-

¹⁴Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 602.

¹⁵P. Richardot, *Végèce et la culture militaire au Moyen Âge (V^e-XV^e siècles)*, Paris, Economica, 1998.

¹⁶R. Bossuat, « Jean de Rouvroy, traducteur des *Stratagèmes* de Frontin », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXII, 1960, p. 273-286 et 469-489.

té d'éclairer les termes techniques de la langue militaire ancienne à la lumière de leur contexte, de l'histoire de la langue et des *realia* de l'Antiquité. Dès 1490, l'humaniste italien Filippo Beroaldo (1453-1505) constituait en recueil une sorte de *compendium* de la pensée militaire de l'Antiquité, en réunissant tous les traités alors connus, ceux de Végèce, de Frontin, d'Élien le Tacticien et de Modeste. Ce recueil connut une immense fortune, si bien que l'histoire de ses rééditions est trop riche pour être résumée ici.

§22

On retiendra cependant un jalon particulièrement important en regard du contexte de publication de *Gargantua*. Il s'agit de l'édition largement remaniée de ce même recueil que Guillaume Budé publia en 1532, à Paris, chez Chrestien Wechel, accompagné d'une riche iconographie donnant à voir aussi bien les armes des Anciens, leur tenue militaire que les différentes formations de leurs armées¹⁷. C'est sans doute cette édition que Rabelais avait à l'esprit, en imaginant le traité carnavalesque de Franctopin, *De re militari*, avec les figures de Tévot, sorte de double dérisoire et sans valeur du recueil édité par Budé, pour lequel l'auteur de *Gargantua* avait assurément le plus grand intérêt. Il faut rappeler la piété filiale que Rabelais éprouvait pour ce contemporain considéré comme le plus grand helléniste de son temps et comme l'inventeur du *mos gallicus*, cette méthode d'édition des textes juridiques de l'Antiquité au fondement de la nouvelle philologie humaniste. Quatre ans plus tard, en 1536, paraissait une traduction française de l'édition somme procurée par Budé, chez le même imprimeur Chrestien Wechel, avec les mêmes gravures d'une exceptionnelle qualité, sous le titre suivant :

Flave Vegece René, noble et illustre / du fait de guerre et fleur de chevalerie. quatre livres. Sexte Jule Frontin / homme consulaire / des Stratagemes / especes et subtilitez de guerre / quatre livres. Aelian de l'ordre et instruction des batailles. ung livre. Modeste des vocables du fait de guerre. ung livre. Pareillement, .cxx. histoires concernans le fait de guerre / jointes à Vegece. Traduicts fidellement de latin en françois : et collationnez (par le polygraphe humble secretaire et historien du parc d'honneur) aux livres anciens / tant a ceulx de Bude / que Beroalde / et Bade.

§23

Le polygraphe, humble secrétaire et historien du parc d'honneur auquel on doit cette traduction est un certain Nicolas Volkir.

§24

¹⁷ Fl. Vegetii Renati viri illustris de Re militari libri quatuor. Sexti Julii Frontini viri consularis de Stratagematis libri totidem. Aeliani de Instruendis aciebus liber unus. Modesti de vocabulis rei Militaris liber unus. Item pictura bellica cxx passim Vegetio adjecta. Collata sunt omnia ad antiquos codices, maxime Budæi, quod testabitur Aelianus, Paris, Chrestien Wechel, 22 septembre 1532.

C'est donc dire que la publication de *Gargantua* intervient entre ces jeux jalons importants de la diffusion du corpus militaire des Anciens, l'édition de Budé en 1532 et la traduction française de Volkir en 1536.

§25 Malgré l'évidente « reverence de l'antiquaille » (p. 47) des humanistes, un tel regain d'intérêt pour la pensée militaire et stratégique des Anciens peut étonner dans le contexte général de la guerre à la Renaissance et, celui, spécifique du règne de François I^{er}. En effet, la mise au point de « l'artillerie par invention diabolique¹⁸ » comme l'écrit Gargantua à son fils dans sa lettre programmatique de *Pantagruel* a profondément transformé la manière de faire la guerre au cours du xv^e siècle, en exposant la cavalerie et les fantassins davantage que dans les guerres de l'Antiquité.

§26 Dans l'épisode de Gaster, maître de toutes inventions, au chapitre LXI du *Quart livre*, Rabelais manifeste une conscience aiguë de ces bouleversements, en retraçant l'évolution des moyens militaires depuis l'Antiquité jusqu'à son époque. Ainsi, si Gaster « inventa art et moyen de bastre et demolir forteresses et chasteaulx par machines et tormens belleicques, beliers, balistes, catapultes¹⁹ » dans l'Antiquité, l'inventivité humaine a mis au point des fortifications pour s'en prémunir. Gaster inventa alors « recentement Canons, Serpentes, Coulevrines, Bombardes, Basilics, jectans bouletz de fer, de plomb, de bronze, pesans plus que grosses enclumes, moyennant une composition de pouldre horrificque²⁰ », soit la panoplie militaire apparue au cours du xv^e siècle. Voyant que cette nouvelle invention se retourne contre lui, Gaster finit par inventer un moyen de faire en sorte que « les bouletz ou ne les touchassent, et restassent coy et court en l'air, ou touchans ne portassent nuisance ne es defenses ne aux citoyens defendens²¹ » grâce à l'utilisation de l'aimant. Si, bien sûr, cette dernière invention est parfaitement fantaisiste, il n'en reste pas moins que l'épisode illustre à merveille l'infinie inventivité humaine, mue par la nécessité.

§27 Cela revient à dire que, si les moyens techniques dont disposaient les Anciens comme les catapultes, les armes de jet, sont dépassés à la Renaissance, en revanche, leurs principes universels mobilisant l'ingéniosité humaine, la tactique et les stratagèmes restent, eux, d'actualité. Et Rabelais n'est pas le seul, en son temps, à penser ainsi. Machiavel, parmi d'autres, au livre III de son traité *Dell'arte della guerra* publié en 1521, affirme : « Selon moi, l'artillerie ne nous empêche pas d'utiliser l'ordonnance des Anciens et de montrer

¹⁸Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 244.

¹⁹*Ibid.*, p. 683.

²⁰*Ibid.*, p. 684.

²¹*Idem*

l'antique valeur²². » S'en suit toute une réflexion sur la manière de penser la guerre dans le contexte de l'artillerie à la lumière de la théorie des Anciens pour laisser passer ce que l'on ne peut arrêter, fussent-ce des boulets de canon inconnus de l'Antiquité. Aussi, on ne s'étonnera pas que la quasi totalité des exemples antiques donnés par Machiavel, dans son *Art de la guerre*, soient directement puisés chez Frontin, et cela, dans le même ordre et en suivant la même progression que l'auteur ancien qu'il ne cite cependant jamais²³. Neal Wood voit même dans les *Stratagèmes* de Frontin la source principale de la méthode de Machiavel dans l'ensemble de son œuvre²⁴.

§28

Il faut encore poser le problème de l'actualité de la pensée militaire des Anciens dans le contexte spécifique du règne de François I^{er}, plus précisément après la défaite désastreuse de Pavie²⁵ qui avait entraîné la capture du roi et son emprisonnement prolongé. Il n'est pas exagéré de dire que les contemporains furent marqués par ce désastre, à tel point qu'il devenait impératif d'empêcher la répétition d'une telle déconvenue et ses conséquences néfastes sur la stabilité politique du royaume. Dès le xvi^e siècle et jusqu'à aujourd'hui²⁶, nombreuses furent les analyses tentant d'identifier les causes d'une pareille défaite, certaines pointant l'esprit trop chevaleresque du roi tenant à participer à la bataille au premier rang, d'autres, la trahison du connétable de Bourbon ou des mercenaires suisses. Pour justifier l'audace du roi, les propagandistes ne tardèrent pas à inventer la légende du bon roi François, adoubé à l'issue de la bataille de Marignan en 1515 par le chevalier Bayard pour expliquer sa volonté d'honorer son serment de chevalier dix ans plus tard. Une telle version permettait à peu de frais de conforter le roi dans l'idée que tout avait été perdu, fors l'honneur. Quoi qu'il en soit, il était évident que l'on ne l'y reprendrait plus. Au reste, les enseignements des Anciens, par leur valorisation de la discipline et de l'exercice, par la nécessité de savoir saisir l'occasion favorable, par la prudence militaire, désavouaient implicitement le comportement du roi à Pavie.

§29

²²Nous citons ici la traduction proposée par Philippe Richardot, dans son article « L'influence du *De re militari* de Végèce sur la pensée militaire du xvi^e siècle », accessible en ligne à l'adresse : http://www.stratisc.org/strat_o6o_Richardot.html. Pour le texte original, voir Machiavel, *Libro dell'arte della guerra*, éd. D. Carbone, Florence, G. Barbèra, 1872, p. 72.

²³Voir l'introduction de P. Laederich, dans Frontin, *Les stratagèmes*, Paris, Economica, 1999, p. 41.

²⁴N. Wood, « Frontinus as a Possible Source for Machiavelli's Method », *Journal of the History of Ideas*, XXVIII, n° 2, avril-juin 1967, p. 243-248.

²⁵Gabriel Spillebout propose un rapprochement entre la fiction rabelaisienne et cette défaite, « Rabelais et le désastre de Pavie », art. cit.

²⁶Voir notamment J. Giono, *Le désastre de Pavie (24 février 1525)*, Paris, Gallimard, 1963 et J.-M. Le Gall, *L'honneur perdu de François I^{er}. Pavie 1525*, Paris, Payot, 2015.

Il restait cependant à régler le problème plus épineux des mercenaires, toujours prêts à proposer leurs services au plus offrant, fût-ce à la veille d'une bataille, voire au plus fort de la mêlée. À cet égard, le roi prit, bien que tardivement, les dispositions qui s'imposaient. Le 24 juillet 1534, il promulgua une ordonnance par laquelle il congédiait les mercenaires suisses pour créer des légions d'infanterie, constituées de soldats du royaume que l'on comptait choisir avec le plus grand soin afin de les former et de les entraîner dans l'esprit de l'art militaire des Anciens et, tout particulièrement, de Végèce qui, dans son *De re militari*, détaille avec précision chacun de ces aspects. Il reste que, ce faisant, le roi ne pouvait que rappeler, malgré lui, le précédent malheureux des franctopins de Charles VII qui, tout en étant Français, s'étaient surtout distingués par leur couardise, leur indiscipline et leur inexpérience. L'histoire allait-elle se répéter ?

LÉGIONS CONTRE CATERVE, UNE LUTTE INÉGALE DANS LA GUERRE Picrocholine

§30 Après cet exercice de contextualisation par rapport au reste de l'œuvre de Rabelais et à la nouvelle actualité de la pensée militaire des Anciens après l'invention de l'artillerie et la défaite de Pavie, il nous faut maintenant entrer, pour ainsi dire, dans le cœur de l'action, en analysant le texte de *Gargantua* de manière plus précise. L'épisode de la guerre picrocholine est à ce point riche qu'il ne sera pas possible d'en évoquer toutes les résonances avec les traités militaires de l'Antiquité. Au lieu d'une analyse exhaustive qui supposerait des développements beaucoup plus longs que ne le permettent les limites de cet article, nous nous contenterons de mettre en évidence les enjeux les plus cruciaux, de manière à inviter le lecteur à poursuivre par lui-même l'enquête à partir de nos suggestions.

§31 *Gargantua* a souvent été lu à juste titre comme une œuvre de propagande au service de la monarchie française à une époque où Rabelais, protégé par Jean Du Bellay évêque et bientôt cardinal de Paris, gravite dans l'entourage de la cour. Ainsi, la guerre opposant Gargantua et Picrochole a souvent été lue comme la transposition fictionnelle des conflits entre François I^{er} et Charles Quint²⁷. De manière complémentaire, il est aussi possible de concevoir l'œuvre comme un miroir du prince à l'usage de François I^{er}, lui renvoyant une image idéalisée dans l'espoir qu'il s'y conforme en ce qui concerne l'art de faire la guerre. C'est du moins l'hypothèse que nous avancerons dans la suite de notre propos.

§32 Comme nous l'avons déjà suggéré en introduction, il importe d'abord de s'attarder aux mots choisis par Rabelais pour désigner les forces en présence. Ainsi, les troupes de Gargantua sont-elles systématiquement nommées « légions », mot alors nouveau dans

²⁷Voir notamment C. Martinez, « Le conflit franco-espagnol et Rabelais », art. cit.

la langue militaire moderne. Au chapitre xxxi, lorsque Echephron tente de mettre en garde Picrochole par rapport à ses rêves de conquête, le colérique monarque avoue sa seule crainte, celle de devoir affronter les armées de Grandgousier et Gargantua, tout en prononçant la devise *Plus ultra* de Charles Quint : « – Baste (dict Picrochole), passons oultre. Je ne crains que ces diables de legions de Grandgousier, ce pendent que nous sommes en Mesopotamie, s'ilz nous donnoient sus la queue quel remede ? » (p. 315). Outre l'occurrence de légions dans le titre « Comment Grandgousier manda querir ses legions », le chapitre XLVII montre que le terme est aussi celui par lequel Gargantua lui-même désigne ses troupes. Le plus intéressant est la description de l'exceptionnelle cohésion et du parfait ordonnancement de ses légions :

Seulement envoya qui ameneroit en ordre les legions lesquelles entretenoit ordinairement en ses places de la Devinierie, de Chaviny, de Gravot, et Quinquenays montant en nombre deux mille cinq cens hommes d'armes, soixante et six mille hommes de pied, vingt et six mille arquebuziers, deux cens grosses pieces d'artillerie, vingt et deux mille Pionniers, et six mille chevaux legiers, tous par bandes, tant bien assorties de leurs thesauriers, de vivandiers, de mareschaulx, de armuriers, et aultres gens necessaires au trac de bataille : tant bien instructz en art militaire, tant bien armez, tant bien recongnoissans et suivans leurs enseignes, tant soubdains à entendre et obeir à leurs capitaines, tant expediez à courir, tant fors à chocquer, tant prudens à l'adventure, que mieux ressembloient une harmonie d'orgues et concordance d'horologe, q'une armée, ou gensdarmarie. (p. 419)

§33 À la vue d'une telle description, le lecteur comprend rétrospectivement la frayeur bien légitime de Picrochole à la seule évocation des légions de son ennemi. Comme le dira si bien Pantagruel dans le *Tiers livre* (chapitre xx) : « Si les signes vous faschent, ô quant vous fascheront les choses signifiées²⁸ » !

§34 Dans la suite de l'œuvre, le terme apparaît encore trois fois : lorsque Gargantua dépêche « quatre legions de la compagnie de Sebaste » (chapitre LXVIII, p. 427) pour empêcher la retraite de Picrochole par une porte de La Roche-Clermault, lorsqu'il remercie « gratuitement tous les soubdars de ses legions » (chapitre LI, p. 449) qui lui ont donné la victoire et lorsqu'enfin il leur donne congé, sauf à « la legion Decumane » (p. 449), la dixième et la meilleure, qu'il souhaite retenir auprès de lui.

§35 Certes, en désignant ainsi systématiquement les armées de Gargantua, Rabelais fait écho à la récente ordonnance de François I^{er} créant des légions en remplacement des mercenaires congédiés. Mais sa fiction va au-delà, en donnant corps à ce qui n'était alors

²⁸Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 415.

qu'un projet à peine réalisé. Il donne à voir ce que devraient être de telles légions d'après l'enseignement des traités de l'Antiquité et ce qu'elles ne sont pas encore et ne seraient peut-être jamais.

§36

Il suffit d'ouvrir les traités anciens pour s'en convaincre. Ainsi, par rapport au parfait ordonnancement et à l'autosuffisance des légions de Gargantua évoqués au chapitre LXVII, le *Précis des termes de la milice* (§15) de Modeste montre bien l'esprit dans lequel Rabelais a imaginé les légions gargantuines et, par là, le sous-texte du passage de son œuvre : « On voit, par ces détails, qu'une légion bien ordonnée était comme une place invincible, en ce qu'elle portait partout avec elle toutes les choses nécessaires à la guerre ; qu'elle ne craignait jamais des surprises de l'ennemi, et qu'elle savait tout d'un coup, en rase campagne, se faire des retranchements de fossés et de palissades²⁹ ».

§37

Mais plus encore, Végèce écrit son *De re militari* pour restaurer la grandeur perdue des armées romaines. Au livre II, chap. II, il montre que la pièce maîtresse de l'antique invincibilité de Rome reposait sur la légion, passage qui offre un autre intertexte précieux pour éclairer la frayeur de Picrochole autant que la description des légions gargantuines réglées comme une horloge : « La légion est donc elle-même une armée entière qui, sans secours étrangers, était autrefois en possession de battre tout ce qu'on lui opposait : la puissance des Romains en est une preuve. Avec leurs légions, ils ont vaincu autant d'ennemis qu'ils ont voulu, ou que les circonstances le leur ont permis³⁰ ».

§38

Enfin, l'allusion à « la legion Decumane » apparaît plus obscure. S'il est entendu que Gargantua retient ses services en raison de son excellence, l'épithète qui la désigne reste plus énigmatique à interpréter. Elle pourrait être comprise comme signifiant littéralement « dixième ». Et de fait, les légions de Gargantua semblent être au nombre de dix, puisque Végèce au livre II, chapitre VI, précise qu'une légion est constituée de « six mille fantassins et de sept cent vingt-six cavaliers³¹ ». Par comparaison, les 66 000 fantassins et 8 500 cavaliers (2 500 gens d'armes et 6 000 chevaux-légers) constitueraient donc dix légions, dont la décumane serait la dixième et dernière. Mais il y a plus. Le traité de Végèce est d'une grande utilité pour éclairer le passage, lorsqu'au livre I, chapitre XXIII, il décrit la configuration des camps militaires romains, où l'on trouve deux portes, la porte

²⁹ Ammien Marcelin, Jornandès, Frontin (*Les stratagèmes*), Végèce, Modestus, avec la traduction en français publiés sous la direction de M. Nisard de l'Académie française, inspecteur général de l'enseignement supérieur, Paris, Firmin-Didot, 1878, p. 648. Par souci de lisibilité et de concision, nous avons choisi de citer cette traduction moderne plutôt le texte original latin dans l'édition Budé de 1532 ou la traduction de N. Volkir de 1536.

³⁰ *Ibid.*, p. 674.

³¹ *Ibid.*, p. 676.

prétorienne qui fait face à l'ennemi et la porte décumane : « C'est par la porte *décumane*, opposée à la prétorienne, qu'on conduit les soldats au lieu marqué par les châtiments militaires³² ». N'est-ce donc pas un signe d'infamie que de nommer ainsi la meilleure légion de Gargantua ? Ce serait oublier que le camp assiégé par les légions gargantuines est en fait celui de l'ennemi. Par un renversement tout à fait rabelaisien, cette légion d'excellence, en assiégeant La Roche-Clermault a, en fait, transformé ce qui était la porte prétorienne de l'armée picrocholine en porte décumane, celle du châtiment infligé par la légion de Gargantua, tant et si bien que la marque d'infamie de l'adversaire terrassé peut être brandie comme un trophée par la légion victorieuse en mémoire du passage des troupes de Picrochole par la porte décumane, vraies fourches caudines des temps modernes. C'est là un usage typiquement romain que Rabelais devait assurément connaître, comme l'atteste notamment le surnom de Germanicus conféré aux vainqueurs des armées germaniques, que portait par exemple Caius Julius Cæsar, frère aîné de l'empereur Claude. La gloire militaire, celle des anciens Romains comme celle des modernes légions de Gargantua, s'érige sur les dépouilles de l'ennemi.

§39

La volonté de Rabelais de proposer les légions de Gargantua en modèles des nouvelles légions de François I^{er} peut certes s'interpréter comme un geste de déférence à l'égard de l'autorité royale. Il peut cependant tout aussi bien se comprendre comme le désir de montrer le chemin à parcourir entre l'idée de légions telle qu'elle est formulée dans l'ordonnance royale et sa difficile actualisation à lumière de l'idéal incarné, puis théorisé par les Anciens.

§40

En ce sens, le *Gargantua* de Rabelais gagne à être lu en parallèle avec un traité méconnu, la *Familière Institution pour les Legionnaires, en suyant les Ordonnances faictes sur ce par le Roy et nouvellement compousee*, publiée chez François Juste en 1536, l'imprimeur du deuxième opus de Rabelais. Ce texte anonyme cherche à expliciter le sens de l'ordonnance royale à la lumière des traités de l'Antiquité sur l'art de la guerre, comme si, même deux ans après sa promulgation, il y avait loin de la coupe aux lèvres, ou de l'intention royale à sa réalisation dans la pratique effective des nouvelles légions du royaume. *Gargantua* peut donc aussi être lu comme une familière institution des légionnaires par le lecteur capable d'en saisir les références implicites aux traités militaires des Anciens.

§41

Voyons maintenant ce qu'il en est de la désignation de l'armée adverse. Contrairement aux légions de Gargantua, l'armée de Picrochole n'est pas associée à une désignation systématique, encore moins laudative. L'impossibilité même, dans la fiction rabelaisienne, de la nommer par un terme unique témoigne éloquemment de son absence de

³²*Ibid.*, p. 670.

cohésion, de son indiscipline et de son incapacité à faire marcher les soldats comme un seul homme, comme le veut l'expression consacrée. Il y a cependant une exception qui confirme la règle et qui mérite d'être étudiée de plus près. Il s'agit du passage où Gymnaste rencontre les « ennemys », le pluriel étant ici significatif, à savoir les troupes du capitaine Tripet (chapitre xxxvi), et où il se présente « seul contre toute leur caterve » (p. 331). Le mot peut paraître anodin à première vue, puisqu'il désigne communément un « corps d'armée » ou un « bataillon³³ » en moyen français. Pourtant, Rabelais, en humaniste convaincu et en latiniste accompli qu'il est, ne l'utilise pas au hasard. Une fois de plus, le recours au *De re militari* de Végèce, livre II, chapitre II, est éclairant, qui précise : « Les Gaulois, les Celtibériens, et plusieurs peuples barbares, combattaient par bandes de six mille hommes³⁴ ». Or, « bandes » traduit le mot latin *catervis* à l'ablatif pluriel, dont la forme nominative au singulier est *caterva* et d'où dérive « caterve ». Et que trouve-t-on dans la traduction à peine postérieure de Nicolas Volkir ? « Les Gaullois / Celtiberiens / et plusieurs nations Barbares usoient de caterves en bataille / ausquelles estoient six mille hommes de guerre³⁵ ». C'est donc dire que, chez les lecteurs humanistes de l'époque, il y avait une claire distinction entre légion romaine et caterve barbare et que le premier terme évoquait l'invincibilité romaine, alors que le second désignait des bandes de soudards non romaines, désorganisées et dépourvues de tout art militaire digne de ce nom. Comment mieux suggérer d'entrée de jeu la lutte inégale qui s'annonce, alors même que la guerre picrocholine est à peine amorcée ? Le choix des mots met en fait la table pour un combat entre l'humanisme militaire hérité des Anciens contre la force brute, l'indiscipline et la désorganisation du monde barbare. Rabelais choisit d'emblée son camp, celui des Romains et de leur discipline militaire, vu par la lorgnette de Végèce, de Frontin et de Modeste.

³³Voir le premier sens de « caterve » dans le *Dictionnaire du moyen français (1350-1500)* en ligne : <http://www.atilf.fr/dmf>.

³⁴*Ammien Marcellin, Jornandès, Frontin (Les stratagèmes), Végèce, Modestus, op. cit.*, p. 675.

³⁵*Flave Végece René, noble et illustre / du fait de guerre et fleur de chevalerie. quatre livres. Sexte Jule Frontin / homme consulaire / des Stratagemes / especes et subtilitez de guerre / quatre livres. Aelian de l'ordre et instruction des batailles. ung livre. Modeste des vocables du fait de guerre. ung livre. Pareillement, .cxx. histoires concernans le fait de guerre / jointes à Végece. Traduits fidèlement de latin en françois : et collationnez (par le polygraphe humble secretaire et historien du parc d'honneur) aux livres anciens / tant a ceulx de Bude / que Beroalde / et Bade, Paris, Chrestien Wechel, 1536, p. xlviii.*

STRATAGÈMES, DISCIPLINE MILITAIRE ET PRINCIPES UNIVERSELS DE L'ART MILITAIRE DES ANCIENS

§42

Si les jeux sont déjà faits avant même la bataille, il faut cependant se garder de proposer une lecture à clef des forces en présence, selon laquelle les légions disciplinées de Gargantua seraient celles de François I^{er}, alors que la catterve désorganisée de Picrochole serait l'armée de Charles Quint. Certains indices subtils disséminés dans la fiction rabelaisienne obligent à la prudence. L'adversaire à combattre n'est peut-être pas tant l'ennemi objectif de François I^{er} en 1535 qu'un certain souvenir historique de la France d'autrefois, le ban et l'arrière-ban de la paysannerie érigée en milice sous le nom de francotopins par Charles VII. Manière de mettre en garde contre le danger que la nouvelle armée de François I^{er} ne soit qu'une résurgence du passé n'ayant de légions que le nom.

§43

Rappelons le nom de l'ennemi qu'affronte Gymnaste en route vers le gué de Vède : « Bon Joan³⁶, capitaine des francotopins », dont l'attitude superstitieuse ne doit rien à l'enseignement militaire des Anciens : « [Il] tyra ses heures de sa braguette et cria assez hault : “*Agios ho theos*”. Si tu es de Dieu sy parle, sy tu es de l'aultre sy t'en va ». Or, Gymnaste campant sur sa position, « plusieurs de la bande [c'est-à-dire de la catterve] [...] partoient de la compagnie » (p. 325). À voir l'attitude mêlée de fanfaronnade et de couardise de Bon Joan, le lecteur ne peut qu'être frappé par sa ressemblance avec le franc archer de Bagnolet, ce que confirme du reste son statut de capitaine des francotopins. La figure ridicule ici esquissée de Bon Joan est très proche de celle de « Jaques bon homme » qu'évoquera la *Familière Institution pour les Legionnaires*³⁷ de 1536, vrai repoussoir du bon capitaine de légionnaires et réincarnation de l'ancienne milice paysanne des francotopins. Au reste, sans l'avoir vraiment voulu – ou l'avait-il prémédité ? –, Gymnaste comprend la peur superstitieuse de ses adversaires, convaincus d'avoir affaire à un diable, parce qu'il s'est lui-même présenté d'emblée comme « pauvre Diable » (p. 323). Il y a là un avantage stratégique dont Gymnaste, en bon militaire, tire parti sans la moindre hésitation pour surprendre l'ennemi, en usant, pour tout dire, d'un stratagème militaire, sans que le terme soit toutefois utilisé, du moins dans ce chapitre. Il déploie ses prouesses de cavalier pour achever de convaincre ses ennemis qu'il est bien un diable, et ceux-ci de fuir à toutes jambes, avant que Gymnaste n'achève sur place le pauvre Tripet, pétrifié

³⁶G. Spillebout, « Rabelais et le désastre de Pavie », art. cité, rapproche bon Joan avec le roi Jean surnommé le Bon qui fut battu par le prince de Galles, dit le Prince Noir, le 19 septembre 1356, dans une préfiguration de la défaite de Pavie de 1525.

³⁷*Familière Institution pour les Legionnaires, en suyant les Ordonnances faictes sur ce par le Roy et nouvellement compousee*, Lyon, François Juste, 1536, f. 35, v^o.

devant la manœuvre. Cette fois, c'est Frontin qui, dans ses *Stratagèmes* I, XI, 13, éclaire la ruse du dextre Gymnaste comme une variante de celle de Quintus Sertorius aux prises avec des barbares superstitieux :

Q. Sertorius, ayant à conduire des barbares rebelles à la raison, menait avec lui à travers la Lusitanie une biche blanche d'une grande beauté, et feignait d'être averti par elle de ce qu'il fallait faire ou éviter ; en sorte que les barbares obéissaient à tous les commandements, comme à des ordres d'en haut.

On ne doit user de ce genre de stratagèmes qu'avec des gens qu'on sait assez simples pour y avoir foi. Il en est d'autres qui peuvent être imaginés de telle sorte, qu'ils paraissent l'ouvrage des dieux eux-mêmes³⁸.

§44

Ce n'est qu'après coup et au chapitre suivant que l'écuyer de Gargantua fournit l'explication de ce qui vient de se produire au bénéfice de ses compagnons absents lors de la bataille. C'est là un des ressorts géniaux de la fiction rabelaisienne que de donner d'abord à voir la scène avant d'en tirer les conclusions à la lumière de l'art militaire des Anciens dans un passage où se trouve l'unique occurrence, ô combien révélatrice, de catherine : « Venu que fut raconta l'estat onquel avait trouvé les ennemys et du Stratageme qu'il avoit fait, luy seul contre toute leur catherine, afferment que ils n'estoient que maraulx, pilleurs et brigans, ignorans de toute discipline militaire, et que hardiment ilz se missent en voye, car il leurs seroit tres facile de les assommer comme bestes » (p. 331). Voilà donc un exploit fait à moindre effusion de sang comme l'avait promis Grandgousier à son fils, et cela grâce à une ruse de guerre.

§45

L'exploitation de la superstition de la catherine de Bon Joan, vrai Joan Bon, n'est pas un cas isolé. Dans la suite immédiate du récit, c'est à nouveau à un stratagème ingénu et sans doute à nouveau non prémédité que recourt Gargantua, en tirant parti de l'ample vessie de sa jument pour noyer et mettre en déroute l'ennemi : « Ce pendent sa jument pissa pour se lascher le ventre : mais ce fut en telle abondance : qu'elle en feist sept lieues de deluge, et deriva tout le pissat au gué de Vede et tant l'enfla devers le fil de l'eau, que toute ceste bande des ennemys furent en grand horreur noyez, exceptez aucuns qui avoient prins le chemin vers les cousteaux à gauche » (p. 333). Comme avec l'invention par Gaster de l'aimant pour arrêter les obus, il s'agit là d'une variation plaisante et fantaisiste, propre à la fiction gigantale, sur l'emploi des ruses de guerre. Frontin, dans ses *Stratagèmes* III, VII, 3, évoque l'exemple similaire de Quintus Métellus, sans que, bien sûr, aucune jument soit en cause : « Q. Métellus, faisant la guerre dans l'Espagne Citérieure, versa sur le

³⁸ Ammien Marcellin, Jornandès, Frontin (*Les stratagèmes*), Végèce, Modestus, op. cit., p. 521.

camp des ennemis, du haut d'un plateau qui les dominait, toutes les eaux d'une rivière. Troublés par cette inondation, ils se jetèrent hors du camp, et vinrent se faire tuer à des embuscades disposées tout exprès par Métellus³⁹ ».

§46

Au reste, le récit de Gymnaste a le mérite d'explicitier le sens précis que confère Rabelais à catherine. Tout à l'opposé des légions de Gargantua, la catherine picrocholine est constituée de maraudeurs, de brigands et de pillards, dont le principal défaut n'est pas tant l'absence de scrupules que l'ignorance de toute discipline militaire. Or, stratagème et discipline militaire vont de pair chez Rabelais, comme l'affirmait déjà Épistémon dans *Pantagruel*, lui qui se targuait de connaître toutes les ruses et finesses de discipline militaire. Ces stratagèmes seront du reste, comme nous l'avons vu dans le titre de la traduction par Claude Massuau des *Stratagemata* de Rabelais, synonymes de prouesses et de ruses de guerre du preux et très célèbre chevalier Langey, Guillaume Du Bellay. La discipline militaire sera d'ailleurs l'un des maîtres mots des traités sur l'art de la guerre du XVI^e siècle, comme le montre la réédition des *Instructions sur le fait de guerre* (Paris, Michel de Vascosan et Galiot du Pré, 1548) de Raymond de Beccarie de Pavie, seigneur de Fourqueveaux, sous le titre de *Discipline militaire de messire Guillaume Du Bellay* (Lyon, Benoit Rigaud, 1592), et cela, bien que le seigneur de Langey n'ait rien à voir avec ce traité.

§47

Toujours est-il que l'insistance d'Épistémon comme de Gymnaste sur la nécessité de la discipline militaire n'a rien pour surprendre sous la plume d'un lecteur attentif des Anciens comme Rabelais. Au livre I, chapitre I du *De re militari*, Végèce insiste en effet tout particulièrement sur la nécessité de la discipline militaire, presque synonyme chez lui d'art militaire et capable à elle seule de triompher de la force comme du nombre, à l'exemple de Gymnaste triomphant seul contre toute une catherine : « En tout genre de combat, ce n'est pas tant le nombre et une valeur mal conduite, que l'art et l'expérience, qui donnent ordinairement la victoire : aussi voyons-nous qu'il n'y a qu'une adresse supérieure dans le maniement des armes, une exacte discipline et une longue pratique de la guerre, qui aient rendu les Romains maîtres du monde⁴⁰ ». Un tel enseignement pouvait se comprendre comme une injonction à l'endroit des nouveaux légionnaires, tout autant qu'à l'usage d'un roi qui avait tout misé en 1525 sur sa seule valeur.

§48

À l'égard de la discipline militaire, le personnage de Gymnaste apparaît comme le modèle achevé des leçons du même Végèce. Il fait figure de cavalier accompli, tant sa maîtrise de l'art équestre correspond aux prescriptions de l'auteur romain au livre I, cha-

³⁹ *Ibid.*, p. 556.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 660.

pitre XVIII :

Des exercices du cheval. On accoutumait autrefois à l'exercice du cheval non seulement les nouveaux soldats, mais même les anciens ; usage qui se pratique encore, quoique avec moins d'exactitude. On plaçait pour cela des chevaux de bois, l'hiver, sous des toits, l'été en pleine campagne ; les nouveaux soldats y montaient d'abord sans armes, jusqu'à ce qu'ils s'y fussent habitués, ensuite tout armés. Ils se rendaient cet exercice familier, au point qu'ils parvenaient à monter indifféremment à droite et à gauche, l'épée nue ou le javelot à la main. Ainsi, par l'habitude continue qu'ils en faisaient en temps de paix, ils conservaient cette agilité en temps de guerre, et jusque dans le tumulte du combat⁴¹.

§49 On subodore du reste l'influence de l'écuyer Gymnaste dans les jeux du jeune Gargantua avec ses « chevaux factices » (chapitre XII), soucieux de donner à son maître l'entraînement militaire d'un futur officier, et cela, été comme hiver.

§50 Mais plus encore que par sa dextérité à cheval, Gymnaste, dans la fiction rabelaisienne, correspond au portrait idéal que Végèce, au livre II, chapitre XIV, dresse du décursion, capitaine de 32 cavaliers dans l'armée romaine, portrait qu'il faut lire en parallèle avec le stratagème qu'il déploie face à la catterve picrocholine :

[...] on choisit pour centurion un homme robuste, de haute taille, et qui sache lancer adroitement et avec force les javelots et les dards, manier parfaitement l'épée, et se servir avec dextérité du bouclier ; qui soit vigilant, actif, plus prompt à exécuter les ordres de ses supérieurs qu'à parler ; qui soit maître dans toutes les parties de l'escrime ; [...] de même on doit, sur toutes choses, chercher de la vigueur et de la légèreté dans un décursion, afin qu'à la tête de sa compagnie il puisse, en cuirasse et avec toutes ses armes, monter de bonne grâce sur son cheval, et faire admirer la façon dont il le manie⁴².

§51 La discipline militaire chez le parfait décursion qu'est Gymnaste ne se limite pas à l'entraînement du cavalier. Elle concerne tout autant sa monture, comme le montre le passage du chap. XXXVI où son cheval doit enjamber les cadavres des ennemis noyés par l'urine de la jument de Gargantua :

Et donnant des esperons à son cheval passa franchement oultre, sans que jamais son cheval eust fraieur des corps morts. Car il l'avoist acoustumé (selon la doctrine

⁴¹ *Ibid.*, p. 667.

⁴² *Ibid.*, p. 680.

de Aelian) à ne craindre les ames ny corps mors. Non en tuant les gens, comme Diomedes tuoyt les Traces, et Ulysses mettoit les corps de ses ennemys es pieds de ses chevaux, ainsi que raconte Homere : mais en luy mettant un phantosme parmy son foin, et le faisant ordinairement passer sus icelluy quand il luy bailloit son foin.
(p. 335)

§52

La référence elliptique à Élien, dans un contexte de guerre, de discipline militaire, de stratagèmes, peut d'abord faire penser au traité d'Élien le Tacticien (I^{er}-II^e siècle ap. J.-C.), *Sur l'ordre et l'instruction des batailles*, publié en traduction latine dans l'édition Budé de 1532. Or, il n'en est rien, puisque Rabelais renvoie plutôt ici à Élien le Sophiste (175-235 ap. J.-C.) et à son traité *De la nature des animaux* XVI, xxv : « Les Perses [...] jettent sous leurs pattes [sc. celles de leurs chevaux] des mannequins à forme humaine bourrés de paille afin de les habituer à piétiner des cadavres pendant les combats sans être effrayés et décontenancés, ce qui rendrait sinon impossible leur implication dans les engagements d'infanterie⁴³ ». Une telle référence montre que les enseignements des Anciens relatifs à l'art de la guerre ne se trouvent pas exclusivement dans les traités militaires et que, pour en reconstituer les diverses facettes, il faut en réalité faire appel à tout le patrimoine gréco-latin dans l'esprit bien humaniste de reconstitution de l'unité perdue de l'encyclopédie des connaissances humaines.

CONCLUSION

§53

On le voit donc, l'humanisme militaire tient une place de choix dans l'œuvre de Rabelais en général et dans *Gargantua* en particulier. La remise en circulation des traités d'art militaire de l'Antiquité, tout comme la récente ordonnance de François I^{er} créant des légions françaises sur le modèle des légions romaines, invitait à une lecture attentive du *De re militari* de Végèce et des *Stratagemata* de Frontin dans l'édition Budé de 1532, afin d'en dégager des principes universels dans la manière de mener la guerre, et cela en dépit

⁴³Élien, *La personnalité des animaux. Livres X à XVII et index*, traduit et annoté par A. Zucker, postface de J.-C. Bailly, Paris, Les Belles Lettres, « La roue à livres », 2002, p. 172. En réalité, Rabelais avait pu lire la récente traduction latine de ce traité par l'humaniste Pierre Gilles (1490-ca 1555) où le passage se trouve plutôt au livre IV, chapitre IX. Au reste, le traducteur comprend, comme Rabelais, que les mannequins ne sont pas bourrés de paille, mais bien déposés parmi le foin des chevaux : « [...] cogunt, armataque cadaverum simulachra sub ipsum fœnum subjiciunt, ut casorum conspectum in bello ferre consuescant, ut ne rerum terribilium metu affecti, ad rem militarem inutiles sint » (Ex Aeliani historia per Petrum Gyllium latini facti, itemque ex Porphyrio, Heliodoro, Oppiano, tum eodem Gyllio luculentis accessionibus aucti libri XVI. De vi et natura animalium. Ejusdem Gyllii Liber unus, De Gallicis et Latinis nominibus piscium, Lyon, Sébastien Gryphe, 1533, p. 94).

de l'invention récente de l'artillerie, inconnue des Anciens. Ces principes s'inscrivaient dans le souci de ne faire la guerre qu'après avoir épuisé toutes les voies diplomatiques et toujours en cherchant à limiter le plus possible les pertes humaines et matérielles. Ces exploits à moindre effusion de sang, pour reprendre la formule de Grandgousier, supposent le recours aux stratagèmes ou ruses de guerre, tout comme une irréprochable discipline militaire, dont Gymanste, décurion accompli, offre un exemple frappant, par sa dextérité à cheval, à l'escrime et dans toutes les facettes du combat. La discipline militaire des Anciens concerne même l'entraînement des chevaux à la guerre, pour éviter qu'ils ne soient effrayés par les cadavres jonchant le champ de bataille. Le but recherché était bien sûr de former des troupes d'élite, dans le sens étymologique de légion en latin, *legio* qui vient du verbe *eligere*, « choisir », comme y insiste Végèce, dans une sorte d'institution des légionnaires à l'usage du roi comme de ses sujets.

§54

Il reste que même les légions les mieux choisies, les plus entraînées et les plus expérimentées ne peuvent jamais présumer de leur victoire. C'est que la guerre, comme l'ensemble des affaires humaines, suppose l'exercice constant du jugement, de la prudence et du discernement dans l'analyse des circonstances afin de déterminer le moment opportun de passer à l'action ou, au contraire, de faire preuve de retenue dans un contexte défavorable. C'est dire que la guerre est d'abord une affaire d'occasion à saisir, comme Ponocrates l'explique à Grandgousier au chap. xxxvii, lorsqu'il lui enjoint de pourchasser les ennemis : « Iceulx je suis d'avis que nous poursyvons ce pendant que l'heur est pour nous. Car l'occasion a tous ses cheueulx au front, quand elle est oultre passée, vous ne la povez plus revocquer, elle est chauve par le darriere de la teste, et jamais plus ne retourne » (p. 341). On aura reconnu là l'allégorie de la Fortune sous les traits de l'Occasion favorable. C'est du reste, là encore, une maxime générale de l'art de la guerre que formule Végèce au livre III, chapitre xxvi : « Savoir saisir les occasions, est un art encore plus utile à la guerre que la valeur⁴⁴ ». Rabelais ne pouvait rester insensible à une telle leçon, lui qui s'était choisi comme devise d'éditeur et d'auteur, la formule grecque ἀγαθὴ τύχη (À la Bonne Fortune)⁴⁵.

§55

Si, en définitive, Grandgousier choisira de ne pas se ranger à l'avis de Ponocrates, c'est qu'il y a aussi, dans l'art de la guerre, une modération dont il faut savoir faire preuve, et cela, même lorsque l'occasion nous sourit. Il y a un risque à pousser trop loin son avantage. C'est la judicieuse leçon que donne Gargantua, en bon fils de son père, lorsqu'au chapitre XLIII, il se refuse à poursuivre l'armée adverse jusque dans son dernier retran-

⁴⁴ Ammien Marcellin, Jornandès, Frontin (*Les stratagèmes*), Végèce, Modestus, op. cit, p. 715.

⁴⁵ C. La Charité, « Sous le signe de la Bonne Fortune. Chronologie et typologie du travail éditorial de Rabelais », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, 2018, à paraître.

chement :

[...] selon vraye discipline militaire, jamais ne fault mettre son ennemy en lieu de desespoir. Par ce que telle necessité luy multiplie sa force, et accroist le courage, qui jà estoit deject et failly. Et n'y a meilleur remede de salut à gens estommiz et recreuz que de ne esperer de salut aulcun. Quantes victoires ont esté tollues des mains des vaincqueurs par les vaincuz, quand il ne se sont contentés de raison : mais ont attempté du tout mettre à internition et destruire totalement leurs ennemys, sans en vouloir laisser un seul pour en porter les nouvelles. (p. 387)

§56 Cet avis fait écho à la décision que Gymnaste avait déjà prise au chapitre xxxv, après avoir abattu Tripet : « Ce faict Gymnaste se retyre considerant que les cas de hazart jamais ne fault poursuyvre jusques à leur periode : et qu'il convient à tous chevaliers reverentement traicter leur bonne fortune, sans la molester ny gehainer » (p. 329).

§57 Or, l'avis de Grandgousier est en réalité tiré une fois de plus des traités militaires des Anciens, comme le souligne la formule « selon vraye discipline militaire »⁴⁶. À la différence des cas précédents, la référence est cependant ici quadruple⁴⁷, selon un usage courant de Rabelais qui s'ingénie à superposer les sources et les intertextes de façon virtuose. Premièrement, la formule « Et n'y a meilleur remede de salut à gens estommiz et recreuz que de ne esperer de salut aulcun » est la traduction libre d'un vers de Virgile, « *Una salus victis, nullam sperare salutem*⁴⁸ » (*L'Énéide* II, v. 354). Deuxièmement, ce vers est cité par Végèce, au livre III, chapitre xx, en conclusion d'un chapitre consacré précisément à la nécessité de faciliter une issue à l'ennemi enveloppé :

Un général qui ne sait pas bien la guerre compte sur une victoire complète, lorsqu'à la faveur du grand nombre ou d'un défilé, il tient son ennemi enveloppé au point de ne lui laisser aucune retraite ; en quoi il se trompe. Une troupe, ainsi réduite au désespoir, tire de son désespoir même des forces et de l'audace. Le soldat qui se voit assuré d'une mort prochaine, y court volontiers. Aussi a-t-on toujours goûté cette

⁴⁶P. Stapfer, dans « Les idées de Rabelais sur la guerre », art. cité, p. 373-374, suppose que Rabelais a repris cette idée à Tite-Live et à Machiavel, sans donner de référence.

⁴⁷Nous remercions Raphaël Cappellen qui a bien voulu mettre à notre disposition ses notes sur ce passage.

⁴⁸« L'unique salut pour les vaincus est de n'espérer aucun salut » (Virgile, *Œuvres complètes*, édition bilingue établie par J. Dion et P. Heuzé, avec A. Michel pour les « Géorgiques », Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 318-319). La référence à Virgile avait été relevée dans *Œuvres de François Rabelais*, édition critique publiée sous la direction d'A. Lefranc, Paris, É. et H. Champion, 1913, t. II, p. 356, note 27.

maxime de Scipion : Frayer la route à l'ennemi qui fuit. En effet, dès qu'une troupe ainsi enveloppée aperçoit une issue, tous s'y jettent en foule, songeant beaucoup moins à combattre qu'à fuir, et se laissant égorger comme des brutes. La poursuite est sans danger quand le vaincu jette les armes qui pourraient le défendre : et plus l'armée des fuyards est nombreuse, plus il est aisé de la tailler en pièces ; car l'avantage du nombre deviendra désavantage pour des gens épouvantés, qui craignent presque autant la vue de l'ennemi que ses armes. Une troupe enveloppée, qui, au contraire, n'aperçoit aucune issue, quoique faible et en petit nombre, devient l'égale de l'ennemi, parce que se voyant sans espérance, elle sent qu'elle n'a pas d'autre ressource que de se battre : Le salut des vaincus est de n'en point attendre⁴⁹.

§58

Troisièmement, Frontin, au livre II de ses *Stratagemata*, donne comme titre au chapitre VI une maxime qui, peut-être inspirée par le vers de Virgile, donne l'esprit de l'avis de Gargantua : « Comment on laisse échapper l'ennemi, de peur qu'enfermé trop étroitement, le désespoir ne lui fasse recommencer le combat⁵⁰ ». Enfin et quatrièmement, l'idée d'épargner des ennemis pour qu'ils annoncent leur défaite reprend un exemple donné par Frontin dans ses *Stratagemata* IV, vii, 15 : « M. Livius venait de battre et de mettre en fuite Asdrubal. Comme on l'exhortait à donner la chasse à l'ennemi, pour le détruire jusqu'au dernier : “Il faut bien, dit-il, qu'il en reste quelques-uns pour annoncer notre victoire⁵¹” ».

§59

À l'évidence, donc, si les *Stratagemata* du franc archer de Bagnolet et le *De re militari* de Franctopin font partie de la Bibliothèque de Saint-Victor, Rabelais, quant à lui, avait assurément sur sa table de travail les traités homonymes de Frontin et de Végèce en rédigeant *Gargantua*.

⁴⁹ Ammien Marcelin, Jornandès, Frontin (*Les stratagèmes*), Végèce, Modestus, op. cit., p. 710-711.

⁵⁰ Ibid., p. 542.

⁵¹ Ibid., p. 577.

Quelques mots à propos de : Claude La Charité

Titulaire de la Chaire de recherche du Canada en histoire littéraire et patrimoine imprimé, Claude La Charité est professeur au Département des lettres et humanités de l'Université du Québec à Rimouski et directeur du Centre interuniversitaire de recherche sur la première modernité xvi^e-xviii^e siècles (CIREM 16-18). Il a publié *La Rhétorique épistolaire de Rabelais* (Nota Bene, 2003) et est le co-auteur de *Rabelais aux confins des mondes possibles* (PUF, 2011). Correspondant au Canada de la Société d'Histoire Littéraire de la France, il est membre du comité de direction de la revue *L'Année rabelaisienne*. Son plus récent livre *Rabelais éditeur du Pronostic. « La voix véritable d'Hippocrate »* est à paraître aux Classiques Garnier.

Pour citer cet article

Claude La Charité, « Rabelais et l'humanisme militaire dans *Gargantua* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 14/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/261>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/267>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

L'Énigme en prophétie, entre dualité auctoriale et pluralité interprétative (*Gargantua*, LVIII)

Raphaël Cappellen

Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle. Quand on joue à la paume, c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux. J'aimerais autant qu'on me dît que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps de discours par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition^a.

^aB. Pascal, *Pensées, opuscules et lettres*, éd. P. Sellier, Paris, Classiques Garnier, « Classiques Jaunes », 2011, p. 441, n° 575.

Le goût de l'énigme se manifeste diversement dans *Gargantua*. La présence en grand nombre de devinettes en est un des signes les plus évidents¹ : pour preuve, entre autres, la forme prise par le titre du chapitre XL, longue réponse à l'interrogation « Pourquoi les Moynes sont refuyz du monde, et pourquoy les ungs ont le nez plus grand que les aultres ». L'écriture énigmatique sous toutes ses formes n'est bien entendu pas propre à *Gargantua* mais se retrouve à proportions égales dans l'ensemble des « mythologies Pantagrueliques² », qui relèvent de bien des manières d'une poétique de l'énigme. Pour s'en tenir à *Gargantua*, il a souvent été relevé qu'après un prologue tout occupé à interroger la méthode herméneutique et l'acte interprétatif, la narration s'ouvrait et se refermait sur deux poèmes apparentés au genre de l'énigme³. Ces deux textes sont présentés comme des découvertes archéologiques, d'un très ancien livre pour le premier, d'une lame de bronze pour le second, double figuration de la passion des humanistes pour l'archéologie et l'épigraphie antique.

§2

Alors que les Fanfreluches antidotées restent incomprises – et peut-être volontairement incompréhensibles – dans leur globalité, même si des bribes de signification sont entrevues ici ou là, l'autre énigme, trouvée aux fondements de l'abbaye de Thélème, est dûment et aisément interprétée selon deux perspectives différentes par Gargantua et frère Jean. L'absence de signification de l'une a cédé la place à la dualité interprétative de l'autre. Cette évolution lisible aux deux seuils du roman pourrait être une manière d'indiquer que la fiction aura accompli un trajet conduisant du non-sens au sens, de l'incompréhension manifeste à l'appréhension partielle et progressive de la signification par l'entremise du dialogue. Qu'aura-t-on appris au moment de refermer le livre ? Peut-être à savoir rester assis le cul entre deux interprétations⁴, entre Gargantua et frère Jean, et à s'y trouver bien, en bon pantagruéliste.

§3

Avant de revenir sur ce que peut signifier un tel mot de la fin en forme d'énigme ré-

¹Voir B. Roy, « Rabelais, grand connaisseur de devinettes », *Cy nous dient. Dialogue avec quelques auteurs médiévaux*, Orléans, Paradigme, « Medievalia », 1999, p. 139-155.

²Rabelais, *Quart Livre*, « Épitre à Odet de Chastillon », p. 517. Dans cet article, sauf mention contraire, je citerai *Gargantua* d'après l'édition mise au programme de l'agrégation (éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2007) et les autres textes de Rabelais à partir des *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994. Les chiffres romains avant les précisions de pages renvoient aux numéros des chapitres dans les éditions indiquées.

³Quoique le lien entre les Fanfreluches antidotées et le genre de l'énigme versifiée à proprement parler soit ténu et repose surtout sur le rapprochement avec un poème intitulé « Enigme », attribué à Mellin de Saint-Gelais en 1547 ; voir la note 48.

⁴Souvenons-nous, en passant, que le jeune Gargantua était tout occupé à s'asseoir « entre deux selles le cul à terre » au chapitre XI, p. 121.

solue de manière polysémique et de mise en fiction de la lecture, enjeux qui ont souvent interpellé la critique rabelaisienne, il sera nécessaire de s'arrêter sur certaines particularités essentielles du dernier chapitre de *Gargantua*. J'aborderai en particulier la question de la paternité du poème pour voir comment elle peut être investie sur le plan de son interprétation. J'essaierai aussi de clarifier certains aspects techniques de la partie du jeu de paume racontée, qui n'est pas d'une compréhension très aisée pour un lecteur du XXI^e siècle, ignorant de ce qui fut l'un des sports les plus importants de la Renaissance.

UNE PATERNITÉ DOUTEUSE : CONNIVENCE ET COLLABORATION AU SOMMET DU PARNASSE

§4

Sur les 108 vers qui composent l'Énigme, 96 sont d'une paternité douteuse. Alors que les deux premiers et les dix derniers sont incontestablement rabelaisiens, le corps de l'Énigme a souvent été attribué à Mellin de Saint-Gelais, même si certaines voix se sont élevées pour contester cette attribution et défendre l'idée d'une écriture authentiquement rabelaisienne⁵. Néanmoins, Guy Demerson avait noté à juste titre que ces contestations ne tenaient « pas suffisamment compte des conditions de la tradition des manuscrits de Saint-Gelais⁶ ». Il n'est pas question de reprendre ici l'intégralité d'un débat que François Rouget a très bien présenté et sur lequel il a apporté des arguments convainquants en faveur d'une attribution à Mellin de Saint-Gelais, sans exclure pour autant une participation de Rabelais et une écriture collaborative⁷.

§5

En revanche, la critique n'a pas assez exposé la diffusion réelle de l'Énigme, qui a connu une triple vie au XVI^e siècle, circulant sous – au moins – trois formes distinctes selon les manuscrits et imprimés conservés :

- 1) un état allongé, de 108 vers – sauf dans les cas où un vers était involontairement oublié par le compositeur lors de l'impression –, propre à Rabelais, dans toutes les éditions de *Gargantua* (le titre d'*Enigme en prophétie* n'étant adopté qu'en 1542,

⁵Voir R. L. Frautschi, « The “Enigme en prophétie” (*Gargantua* LVIII) and the question of authorship », *French Studies*, n° 17, 1963, p. 331-40, et à sa suite, A. Tournon, « Persistance et nocivité des conjectures en matière d'attribution », *Revue Française d'Histoire du Livre*, n° 104-105, 1999, p. 381-390.

⁶G. Demerson, *Rabelais*, Paris, Fayard, 1991, note 12, p. 332.

⁷F. Rouget, « Avantage Saint-Gelais : retour sur l'attribution de l'énigme en prophétie (*Gargantua*, chap. 58) », *Études rabelaisiennes*, vol. LIV, Genève, Droz, 2015, p. 115-132. J'ai également abordé cette question dans mon article « Sur quelques vers en quête d'auteur(s). Les emprunts poétiques dans l'œuvre de Rabelais », *Inextinguible Rabelais. Actes du colloque de la Sorbonne (12-15 novembre 2014)*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

en remplacement d'*Enigme trouvé es fondemens de l'abbaye des Thelemites*);
 2) un état plus court (qui n'a jamais été vraiment mis en avant), de 87 ou 88 vers, connu par une petite famille de trois manuscrits (87 vers pour le premier, 88 pour les deux suivants) : le ms. Fr. 2335 de la BnF (f. 104-106 ; titre : *Enigme*), peut-être légèrement antérieur à 1534 ou postérieur à cette date de quelques années⁸ ; le ms. Rothschild 2964 (f. 39v°-41v° ; sans titre), copié par Jehan Gueffier pour Renée de Ferrare entre 1535 et 1542⁹ ; le ms. 200 de la Bibliothèque municipale de Soissons (f. 26v°-28r° ; titre : *Enigme*), dont le *terminus a quo* est donné par la mort d'Hélène Gouffier, à la fin de l'année 1533, puisque plusieurs épitaphes la concernant se trouvent au début du manuscrit, même si la copie de l'Énigme a peut-être été faite quelques années plus tard, aux alentours de 1537-1538¹⁰ ;
 3) un état médian, et plus tardif, de 96 vers (une version que l'on pourrait appeler « version Saint-Gelais ») dans plusieurs manuscrits et imprimés : le ms. Théophile Belin 370, copié vers 1558¹¹ ; le ms. Fr. 878 (f. 128v°-130 ; titre : *En facon de Prophetie*, écrit sous l'intitulé de section *Enigmes*), copié en 1563 (éd. Stone¹²) ; le ms. Vaticane 1493, datable entre 1559 et 1569 (éd. Stone) ; le ms. Fr. 885 (f. 137-138v° ; titre : *Enigme en facon de prophetie*), qui semble n'avoir pu être copié avant 1570¹³ (éd. Stone) ; les *Œuvres poétiques de Mellin de S. Gelais*, Lyon, Harsy, 1574 (p. 218-221 ; titre : *En facon de Prophetie*, écrit sous l'intitulé de section *Enigmes*), rééditées chez Benoît Rigaud en 1582 ; la *Pronostication merveilleuse, sur le temps présent et advenir. Par M. De S.G.*, Lyon, pour Jacques Pons, 1583¹⁴.

⁸La datation hypothétique antérieure à 1534 est proposée par G. Defaux (éd.), *Les Fleurs de Poesie Francoyse. Hécatomphile*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2002, p. XLIX-LXXII. Sur ce manuscrit, voir aussi F. Preisig, *Clément Marot et les métamorphoses de l'auteur à l'aube de la Renaissance*, Genève, Droz, 2004, p. 71-79.

⁹Voir É. Picot, *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild*, Damascène Morgand, 1912, t. IV, p. 293 et C. A. Mayer, *Bibliographie des œuvres de Clément Marot. I. Manuscrits*, Genève, Droz, 1954, p. 18-47.

¹⁰La présence de l'Énigme dans ce troisième manuscrit a été découverte par Claire Sicard, qui m'a très généreusement donné la primeur de cette information et fourni des clichés des pages concernées. Je la remercie également pour les éléments de datation hypothétique qu'elle m'a indiqués (voir sa description de ce manuscrit sur la base Jonas de l'IRHT).

¹¹F. Rouget, art. cit.

¹²M. de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques françaises*, t. II, Donald Stone (éd.), Paris, Société des Textes Français Modernes, 1995, p. 276-280.

¹³Il est souvent daté de 1558-1559, mais Claire Sicard démontre qu'il faut repousser cette date au *terminus a quo* de 1570 dans son article « "J'irai cracher sur vos tombes". L'étrange tombeau de Mellin de Saint-Gelais par Joachim Du Bellay », *Caménæ*, n° 19, 2016, p. 11-12. Je suis aussi la datation qu'elle propose pour le ms. Vaticane 1493 dans le même article.

¹⁴BnF, Rés. P-V-570 ; voir V.-L. Saulnier, « Rabelais et Mellin de Saint-Gelais pronostiqueurs. Une

§6

Plusieurs remarques s'imposent. D'abord, l'attribution à Mellin de Saint-Gelais de l'Énigme est essentiellement rendue possible par des témoins tardifs présentant la forme de 96 vers. Les manuscrits qui cautionnent le plus la paternité de Saint-Gelais (même s'ils ne lui attribuent pas nécessairement l'Énigme de manière explicite) ont été copiés plusieurs années, voire décennies, après la mort de Rabelais (à partir de 1558). Dans les trois manuscrits les plus anciens (Fr. 2335, Rothschild 2964 et Soissons 200), copiés à l'époque de la parution ou de la reparution de *Gargantua*, aucun nom d'auteur n'est indiqué, tandis que ces manuscrits sont des anthologies qui recueillent des œuvres variées, anonymes ou d'auteurs très divers. Ces trois copies contemporaines de *Gargantua* conservées – les seules à être contemporaines – faisaient circuler des versions du poème plus courtes que les 108 vers rabelaisiens ou les 96 vers diffusés par la suite dans des recueils de poésies manuscrits ou imprimés¹⁵. Rabelais fut-il l'auteur spécifique de certains nouveaux vers repris et conservés dans la tradition manuscrite puis imprimée ultérieure (celle où l'Énigme comporte 96 vers – additions approuvées par Saint-Gelais ?¹⁶) ? Rien n'est absolument certain en pareille matière.

§7

Le travail de comparaison montre aussi que Rabelais propose des variantes qui lui sont propres au sein de la partie commune aux trois versions, variantes que je laisse de côté car elles se limitent souvent à des substitutions négligeables quant à la signification du poème. Néanmoins, une variante est plus révélatrice, lorsqu'il est question d'un sujet essentiel pour un auteur d'almanachs et de pronostications facétieuses comme Rabelais, à savoir les fondements de la connaissance divinatrice :

Ou si l'on peut par divine puissance
Du sort futur avoir la congnoissance (*Gargantua*, LVIII, p. 495)

Ou si l'on peult par naturel usaige
Du sort futur avoir quelque presaigne (Ms. Fr. 2335, Rothschild 2964 et Soissons 200)

édition inconnue de l'« Enigme en prophétie » », *Bulletin du bibliophile*, VI, 1953, p. 277-282.

¹⁵La lacune des ms. Fr. 2335, Rothschild 2964 et Soissons 200 concerne le passage qui va de « Et pour le pis de son triste accident » à « Ou pour le moins demeurera deserte » (v. 71-77, p. 499-501 de *Gargantua*) ; les vers 78-79 (« Mais elle avant ceste ruyne et perte / Aura longtemps monsté sensiblement ») offrent la leçon « Mais elle avant fera sensiblement » ; manque aussi, dans le ms. Fr. 2335 seulement, le vers « Si une fois il y met le couraige » (v. 40, p. 497).

¹⁶Cette hypothèse rencontre néanmoins quelques résistances. En particulier : pourquoi dans ce cas ne pas avoir aussi conservé les deux derniers et dix derniers vers ajoutés par Rabelais ? Est-ce parce que ces vers sont plus intimement liés à la narration de *Gargantua* et à la polysémie recherchée par Rabelais ?

Ou si l'on peut par fureur fatidique
 Sans art ny sort avoir sens Prophetique (Mellin de Saint Gelais, éd. Stone et ms.
 Belin)

§8 Rabelais semble imposer sa patte sur un poème qui n'était, selon toute vraisemblance, pas totalement sien à l'origine¹⁷.

§9 En somme, la possibilité d'une attribution de l'Énigme à Mellin de Saint-Gelais dès les premiers temps de circulation du poème repose essentiellement sur un témoignage éminemment problématique, étant donné qu'il s'agit d'une parole fictive tirée de *Gargantua*. Une addition de 1542, mise dans la bouche de frère Jean, apparaît comme une manière oblique de révéler l'emprunt poétique. Le moine, bien qu'il fasse souvent profession de n'être qu'un ignare, n'est pas sans lettres puisqu'il identifie à la lecture du poème que « le stille est de Merlin le prophete » (p. 503). Mais à quel « Merlin le prophete » songe-t-il ? C'est par le style que peuvent être reconnus l'auteur et son savoir. Dans *Pantagruel*, le géant éponyme identifiait à leur mauvais style que les glossateurs « jamais ne virent bon livre de langue Latine [...] comme manifestement appert à leur stile qui est stille de ramonneur de cheminée, ou de cuysinier et marmiteux : non de jurisconsulte » (*Pantagruel*, x, p. 252-253). Or, le style n'est ici pas du tout celui des *Prophecies de Merlin*, recueil de prophéties politiques adjointes aux livres de Merlin et souvent réimprimées dans les premières décennies du XVI^e siècle. En revanche, il correspondrait très bien à celui de Mellin de Saint-Gelais, très intéressé par les questions d'astrologie, facétieusement renommé « prophète » pour l'occasion, alors qu'il était très souvent nommé *Merlin* en français ou *Merlinus* en latin¹⁸.

§10 Si, dans le chapitre du torche-cul, le jeune Gargantua récitait plutôt une poésie influencée par Marot, le genre de l'énigme, lui, n'est pas marotique, comme l'indique Sébillet : « Marot n'en a point écrit, pource à l'aventure qu'il l'a négligé, ou ne s'en est point avisé »¹⁹. De Marot à Mellin de Saint-Gelais, Rabelais côtoie donc les deux poètes de cour

¹⁷ Les variantes du v. 90 (var. b, p. 500), oublié dans la première édition avant qu'il ne soit corrigé par des états inconnus par ailleurs en 1535 et 1537, m'ont amené à penser que Rabelais avait dû corriger le poème en 1542 en ayant accès à un manuscrit contenant l'Énigme (ce qui répondrait en partie aux objections formulées par R. Frautschi et A. Tournon défendant une paternité exclusivement rabelaisienne à partir de l'examen des variantes de l'édition de 1542).

¹⁸ Voir par exemple Étienne Dolet qui écrit « à Merlin de Sainct Gelais » (*Le Courtisan de messire Baltazar de Castillon [...]*, Lyon, François Juste, 1538, f. 22) ou « *ad Merlinum Sangelasium* » (*Carmina* (1538), C. Langlois-Pézeret (éd.), Genève, Droz, 2009, p. 316-317). Jean Plattard relève d'autres attestations dans son article « Rabelais et Mellin de Saint-Gelais », *Revue des études rabelaisiennes*, t. IX, 1911, p. 90-108, ici p. 94.

¹⁹ T. Sébillet, *Art poétique français* (1548), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, F. Goyet

les plus importants et novateurs de son époque, dans un roman souvent proche des préoccupations de la cour. Dans un autre passage de *Gargantua* (VIII, p. 101), il mentionne aussi, en passant, sa proximité avec un autre poète, valet de chambre et bibliothécaire du roi, Claude Chappuys.

§11

Mellin de Saint-Gelais participe volontairement ou involontairement – mais je penche nettement du premier côté – à l'écriture d'une fiction qu'il faut aussi lire comme un singulier *liber amicorum*, un livre innervé en profondeur ou en surface par les diverses accointances de Rabelais, qu'elles soient amicales, intellectuelles ou politiques. Le chapitre III présentait une autre forme d'écriture collaborative et pleine de sous-entendus. Tout comme le chapitre sur les durées de grossesse, qui sourd d'une connivence érudite avec l'ami André Tiraqueau, grand juriste fontenaisien²⁰, l'Énigme en prophétie est le résultat d'une complicité poétique que l'on ne peut cerner qu'imparfaitement, à partir d'un ensemble de suspicions et d'hypothèses vraisemblables.

§12

Rabelais n'a-t-il ajouté que les deux premiers et dix derniers vers de l'Énigme ? Dans quelle mesure est-il intervenu dans l'écriture de la partie généralement considérée comme l'Énigme écrite par Mellin (l'Énigme de 96 vers) ? S'est-il contenté de quelques variantes ? Ou bien certains passages conservés dans la tradition manuscrite puis imprimée étaient-ils de sa plume plus que celle de Mellin ? Voire a-t-il coécrit avec Mellin une bonne partie de l'Énigme ? Pareille écriture poétique commune n'est pas sans faire penser à la fin du premier coq-à-l'âne écrit par Marot, adressé à Lyon Jamet, invité à répondre en ajoutant « Ce que j'ay oublié d'y mettre²¹ ». Lyon Jamet ne manqua pas de s'exécuter en écrivant un nouveau coq-à-l'âne²². De nouveau texte, il n'est pas question ici, seulement d'une (ré ?) appropriation et d'une altération personnelle. D'une certaine manière Rabelais, familier de l'esthétique du collage littéraire, intègre l'Énigme à sa fiction en ajoutant ce que Mellin a « oublié d'y mettre », ou plutôt ce que Mellin n'y a pas assez mis, c'est-à-dire un surplus polysémique. La réécriture rabelaisienne fait pleinement ressortir la polysémie en germe dans l'Énigme initiale, la nourrit, lui donne du relief. Rabelais modifie un texte superficiellement ou fragmentairement plurivoque pour en faire un poème pleinement apte à soutenir une double interprétation. Cependant, avant d'en venir là, je commence-

(éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1990, II, 11, p. 135.

²⁰J'aborde ce passage lors de la journée sur *Gargantua* organisée par N. Le Cadet et R. Menini (Université Paris-Est Créteil, 16 septembre 2017), dont les Actes paraîtront dans *L'Année rabelaisienne*, n° 3, 2019.

²¹C. Marot, *Œuvres poétiques complètes*, G. Defaux (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1990, t. I, p. 313.

²²C'est peut-être sur ce patron qu'il faut comprendre le lien entre les Fanfreluches antidotées et l'énigme attribuée à Mellin de Saint-Gelais qui paraît chez Pierre de Tours en 1547.

rai par faire un détour par une résolution univoque de l'Énigme, par le biais de sa clé, à savoir la description d'une partie de jeu de paume pleine de bruit et de fureur.

« UNE DESCRIPTION DU JEU DE PAUME SOUBZ OBSCURES PAROLLES »

§13

La grave prophétie que le titre du chapitre de l'édition de 1542 faisait attendre se résorbe en effet en simple description de futures parties de jeu de paume. Les très sérieuses prédictions de l'énigme cachent une réalité très commune du xvi^e siècle, époque où ce jeu connaissait une vogue immense²³ : il n'était alors pas de ville importante sans une ou – plutôt – plusieurs salles de jeu de paume (jeu en intérieur dit « courte paume »)²⁴, d'autant que le jeu pouvait aussi se pratiquer en extérieur (sous la forme de ce qu'on appelle habituellement la « longue paume ») et ne demandait alors qu'assez d'espace disponible pour que les joueurs puissent se défier. Preuve parmi tant d'autres de cette passion : un des plus ambitieux navires construit à l'époque, *La Grande Française*, malheureusement trop grand pour pouvoir sortir du port du Havre où il avait été bâti, était pourvu d'un terrain pour jouer à la paume. On ne s'étonnera donc guère de trouver des « jeux de paulme et de grosse balle » à Thélème (*Gargantua*, LV, p. 477), ainsi que dans cet autre monde qu'est la bouche du géant, au sommet d'une dent, dans *Pantagruel* (XXXII, p. 332) ou dans deux versions des *Chroniques gargantuines*, *Les Croniques du Roy Gargantua* et *Les croniques admirables*²⁵.

§14

C'est notamment un jeu qu'affectionnaient les étudiants, auquel Pantagruel passe rapidement « maître » à l'occasion de son passage à Orléans, au point d'en faire plaisam-

²³Je m'appuie pour cette partie sur les travaux de M.-M. Fontaine (« Le jeu de paume comme modèle des échanges : quelques règles de la sociabilité à la Renaissance », F. Thélamon (dir.), *Sociabilités, Pouvoirs et Société*, P. U. Rouen, n° 110, 1987, p. 143-153, repris dans *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1993, p. 99-111), J.-M. Mehl (*Les Jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 1990), É. Belmas (*Jouer autrefois. Essai sur le jeu dans la France moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Seyssel, Champ Vallon, 2006), et sur l'ouvrage collectif de P. Clastres et P. Dietschy (dir.), *Paume et tennis en France. XV^e-XX^e siècle*, Paris, Nouveau monde, 2009.

²⁴Voir par exemple ce qu'en dit H. Estienne, *Project du livre intitulé De la precellence du langage François [...]*, Paris, Mamert Patisson, 1579, p. 101 : « je donneray le premier lieu à celui de la paume : auquel on peut aussi dire la nation Française estre plus addonnée qu'aucune autre : tesmoin le grand nombre de tripots qui sont en ceste ville de Paris. Et avons bien raison d'y estre plus addonnez, tant pour y estre plus habiles et adroits, que pour estre un exercice non moins beau et honneste que proufitable ».

²⁵Un berger tombe dans la bouche de Gargantua qui a l'habitude de dormir la bouche ouverte : « il se trouva en ung beau jeu de paulme comme pourroit estre celui de Bracque où est la fontaine lequell estoit en une de ces grosses dentz » (*Les Chroniques gargantuines*, C. Lauvergnat-Gagnière et G. Demerson (éd.), Paris, Nizet, 1988, p. 185-186).

ment une caractéristique essentielle de tout bon étudiant en droit de la ville, qui se doit d'avoir « Un esteuf en la braguette, en la main une raquette » (*Pantagruel*, v, p. 232). Balle en la braguette et raquette en main... Il faut peu d'imagination pour y entendre un double-sens sexuel qui apparaît encore plus clairement dans un titre de la librairie de Saint-Victor : « La racquette des brimbaleurs » (*Pantagruel*, VII, p. 240²⁶). Les plaisantins du XVI^e siècle avaient aussi leur propre manière de faire entendre des équivoques entre le pénis et ce qui ne s'appelait pas encore tennis...

§15 Plus sérieusement, le jeu de paume était aussi une des occupations physiques privilégiées des gentilshommes (*Quart Livre*, XIII, p. 571). Ce jeu était réputé pour être très complet car il mettait en valeur l'aisance physique tout en requérant une grande finesse stratégique. Il fait partie des exercices physiques recommandés par Castiglione dans le *Courtisan* :

Le jeu de la paume aussi est un noble exercice et fort convenable au Courtisan, car on y voit très bien l'harmonie du corps, la promptitude et la souplesse de chaque membre, et presque tout ce qui se révèle dans les autres exercices²⁷.

§16 Le jeu de paume s'intègre donc fort logiquement dans le programme éducatif mis en œuvre par Ponocrates pour parfaire aussi bien l'esprit que le corps de Gargantua : « et se desportoient en Bracque²⁸ ou es prez, et jouoient à la balle, à la paulme [etc.] » (*Gargantua*, XXIII, p. 223).

§17 Dans cet idéal très policé – à de rares exceptions près – qu'incarne Thélème, l'annonce de futures parties de jeu de paume inscrit certes un modèle de sociabilité, de formation du corps et de l'esprit aux fondements de l'espace utopique, mais lui redonne aussi une épaisseur plus concrète, un désordre plus vivant. La partie de jeu de paumes s'accompagne de paris, de contestations, de querelles d'arbitrages, d'un joyeux désordre qui contraste avec la concorde et l'harmonie qui règnent au sein de la communauté des

²⁶Si les « brimbaleurs » sont bien ceux qui font sonner les cloches au sens propre (voir le verbe « trinquer », au chapitre XL de *Gargantua*, p. 365), et ceux qui aiment faire la bête à deux dos au sens figuré (*Tiers Livre*, XXV, p. 429 : « je te monsterrerai ta femme future brimballant avecques deux rustres »), il me semble évident que la présence du mot « raquette » invite naturellement à entendre la « balle » dans « brimbaleurs ». Je souscris aux commentaires de M. Berlioz sur ce titre (*Rabelais restitué I – Pantagruel*, Paris, Didier Érudition, 1979, p. 153) ; il envisage deux possibilités d'équivoques sexuelles, qu'il traduit plaisamment par « Le manche des besogneurs », ou « Le jeu de paume des branleurs ».

²⁷B. Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, trad. d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par A. Pons, Paris, GF-Flammarion, 1991, I, 22, p. 49. Voir aussi l'éloge des bienfaits du jeu de paume dans *L'Utilité qui provient du jeu de la paume au corps et à l'esprit [...]*, Paris, Thomas Sevestre, 1599.

²⁸Jeu de paume déjà nommé dans *Les Croniques admirables*, voir la note 26.

Thélémites. Cet écho de la réalité se trouve représenté dans la première édition illustrée des fictions rabelaisiennes, sortie des presses lyonnaises de Denis de Harsy en 1537. Alors que presque toutes les illustrations qui accompagnent le texte sont des réemplois dont le lien avec le récit reste généralement accessoire²⁹, seuls deux bois sont gravés spécifiquement pour *Gargantua*³⁰, celui qui sert de frontispice et une petite gravure représentant la clé de l'Énigme en prophétie :

§18

La représentation, relativement simple, n'en est pas moins minutieuse : deux joueurs se font face, raquette à cordage droit en main, devant le public présent dans la galerie surmontée d'un toit ; plusieurs éteufs utilisés lors des points précédents sont restés sur le sol carrelé ; sur le mur de gauche est présent un encadrement ouvert que le joueur peut viser pour marquer un point. Les deux jeunes gens également munis de raquettes plus petites ne sont pas des joueurs comme les autres mais vraisemblablement des naquets, chargés en particulier de marquer les chasses, tâche qu'ils n'accomplissaient pas toujours avec une grande honnêteté comme l'explique Claude Fauchet³¹ :

Toutesfois, ces derniers [les naquets] sont demourez aux jeux de Paumes : car il n'y a pas quarante ou cinquante ans, que les Naquets souloient courre apres l'estœuf, pour arrester la chasse ; se couvrans de grandes raquettes, afin de n'estre offensez de coups d'estœufs, jusques à ce que ces vilains, abusassent de leur industrie, en se jettans devant les joïeurs, ou bien souvent (par malice) laissans passer l'estœuf sans l'arrester à point, ainsi qu'ils eussent peu faire. Dont est advenu, qu'aujourd'huy es jeux de paulmes, les chasses se marquent au second bond : afin que j'esclaircisse cela, comme en passant sus un jeu que j'ay bien aimé ; et plus commun aux François

²⁹Voir cependant l'analyse du réemploi de bois illustrant des récits sentimentaux par V. Duché-Gavet et T. Tran, « Par les images et par le texte. Pour un Rabelais sentimental ? », *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens, Études rabelaisiennes*, t. LVI, Genève, Droz, 2017, p. 227-248.

³⁰Deux autres bois, nouveaux dans le matériel de Harsy, semblent avoir été gravés spécifiquement à l'occasion des travaux d'édition de *Gargantua* (1537) et *Pantagruel* (1537-1538) ; ils figurent des scènes de bataille et sont employés à plusieurs reprises pour illustrer les chapitres guerriers des deux romans (f. 60, 96v°, 99, 105v° de *Gargantua* et 77, 88v° de *Pantagruel* pour le premier ; f. 108 de *Gargantua* et 84v° de *Pantagruel* pour le second). Le premier de ces deux bois est aussi utilisé par rapprochement, hors contexte : alors que l'illustration met en valeur le chaos extrême de cette « boucherie héroïque » qu'est la bataille, mêlant hommes et chevaux dans une sorte de *Guernica* du xvi^e siècle, elle est aussi employée pour ouvrir le chapitre des chevaux factices du jeune Gargantua (f. 26v°)... Ces constats sur le matériel iconographique de Denis de Harsy ont pu être faits grâce à un document de travail sur les bois des éditions à la marque d'Orion sorties des presses de Denis de Harsy réalisé par Guillaume Berthon, qui prépare un dossier sur les éditions à la marque d'Orion.

³¹C'est-à-dire l'endroit où a lieu le second rebond de la balle. Sur ce terme et cet aspect de la règle du jeu de paume commentée par frère Jean, voir *infra*.

Enigme trouue es fondemens de labbaye des Thelemites. Cha.LVI.



FIG. 1 : Rabelais, *Gargantua*, [Lyon, Denis de Harsy], 537, f. 126 (numérisation Gallica)

qu'à tous leurs voisins³².

§19

Bien avant cette explication, et aussi avant *Gargantua*, le poète rémois Guillaume Coquillart mentionnait dans *Les Droitz nouveaulx* le rôle des naquets dans un passage difficile à comprendre. Un bon joueur, prévoyant, se devait d'avoir avec lui un naquet prêt à « rachasser derrière » :

Au beau bailleur ferme nacquet
Qui sache rachasser derriere.
Veu que c'est justice fonciere,
Ou le cas deust estre avancé (v. 925-928)³³

§20

³²C. Fauchet, *Origines des dignitez et magistrats de France*, Paris, Jeremie Perier, 1600, f. 15.

³³G. Coquillart, *Œuvres. Suivies d'œuvres attribuées à l'auteur*, M. J. Freeman (éd.), Paris-Genève, Droz, 1975, p. 175.

Le verbe *rachasser* signifie en général « renvoyer l'éteuf », ce qui voudrait dire que le naquet intervient dans le jeu et renvoie la balle assez loin (mais est-il face au « beau bailleur », c'est-à-dire face au serveur ? ou de son côté, pour l'aider à contrôler le fond du terrain ?). Néanmoins, dans ce contexte, qui oppose « derriere » et « avancé », j'hésite avec un autre sens envisageable (mais pas attesté dans les dictionnaires), qui signifierait « marquer la chasse en arrière, plus loin que l'endroit où elle a été effectuée ».

§21

La gravure de l'édition Harsy représente les naquets mais frère Jean, quant à lui, ne glose pas le passage de l'Énigme qui semble faire référence à ces jeunes gens, juges incompetents³⁴, si l'on suit les manchettes présentes dans les manuscrits tardifs (datables de la fin des années 1550) édités par Stone, et dans l'édition de Saint-Gelais de 1574 :

Allors n'auront non moindre autorité
Hommes sans foy que gens de verité, [*Manchette* : Les arbitres]
Car tous suivront la creance et l'estude
De l'ignorante et sotte multitude
Dont le plus lourd sera receu pour juge. [*Manchette* : Naquet] (Mellin de Saint-Gelais, éd. Stone, p. 277-278)

§22

En revanche, le moine explique très précisément certains vers, en particulier dans la version définitive de 1542. Dans les éditions antérieures, son commentaire, nettement plus succinct et désordonné, correspondait à certaine des manchettes reportées dans certains manuscrits tardifs et dans l'édition imprimée des poèmes de Saint-Gelais

je pense que c'est la description du jeu de paulme. [v. 3-6 : « Cest enigme parle du jeu de la paulme »] et que la machine ronde est l'esteuf. [v. 64 : « L'esteuf »] et ces nerfz et boyaulx de bestes innocentes, sont les racquestes [v. 57-58 : « Les raquetes »]. et ces gens eschauffez et debatans, sont les joueurs. [v. 22 : « Les joueurs »] La fin est que apres avoir bien travaillé, ilz s'en vont repaistre, et grand chiere. (*Gargantua*, LVIII, var. e, p. 502 ; j'intègre entre crochets les numéros de vers concernés dans *Gargantua*, et les manchettes présentes dans les manuscrits édités par Stone et l'édition de Saint-Gelais de 1574)

§23

Après avoir donné la clé d'ensemble de l'énigme, valable pour l'intégralité du poème, frère Jean propose un commentaire à rebours (v. 64 ; v. 57-58 ; v. 22) avant de terminer par

³⁴Pour preuve que le rôle des naquets est variable et que le terme recoupe des fonctions diverses au jeu de paume dans les années 1530, le copiste du Ms. Soissons 200 emploie le terme pour désigner les organisateurs des parties. Face aux v. 14-15 (numérotation faite à partir de *Gargantua*) se lit la glose : « Naquetz faiseurs de parties ».

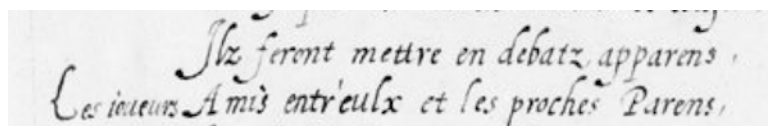


FIG. 2 : Exemple de manchette dans le ms. Fr. 878, f. 129 (numérisation Gallica)

une remarque sur les derniers vers du poème, les dix vers ajoutés, propres à la version rabelaisienne de l'Énigme³⁵. Dans les trois manuscrits contemporains de Rabelais (Fr. 2335, Rothschild 2964 et Soissons 200), seul le copiste de Soissons 200 résolvait l'Énigme par des annotations marginales. Mais ses gloses, originales par rapport à la tradition ultérieure, ne correspondent pas parfaitement à celles de Rabelais. Ce dernier s'est-il inspiré d'un manuscrit perdu portant des manchettes ? La correspondance entre le commentaire de frère Jean et les manchettes de la tradition ultérieure est-elle un autre élément de preuve de la collaboration de Rabelais avec Saint-Gelais à l'époque de la rédaction de l'Énigme ? Les doutes entourant l'interprétation de frère Jean sont de même nature que ceux qui portaient sur la paternité exacte du poème.

§24

Toujours est-il qu'en 1542, le commentaire de frère Jean est considérablement réécrit :

je n'y pense aultre sens enclous q'une description du Jeu de Paulme soubz obscures parolles [v. 3-6 : « Cest enigme parle du jeu de la paulme »]. Les suborneurs de gens sont les faiseurs de parties, qui sont ordinairement amys [v. 14-15 : « Les faiseurs de parties »]. Et après les deux chasses faictes, sort hors le jeu celluy qui y estoit et l'autre y entre [v. 30 : « Le changement de lieu »]. On croit le premier qui dict si l'esteuf est sus ou soubz la chorde [v. 44 : « Les arbitres » et 47 : « Le naquet »]. Les eaulx sont les sueurs [v. 53 : « Les sueurs »]. Les chordes des raquestes sont faictes des boyaux de moutons ou de chevres [v. 57-58 : « Les raquetes »]. La machine ronde est la pelote ou l'esteuf [v. 64 : « L'esteuf »]. Après le jeu on se rafraichit devant un clair feu et change l'on de chemise [v. 98-99 : « Le feu qu'on fait pour se secher »]. Et volontiers banqueute l'on, mais plus joyeusement ceulx qui ont guaingné. Et grand chere. (*Gargantua*, LVIII, p. 503-505).

§25

Le nouveau commentaire présente quatre caractéristiques notables par rapport à sa version antérieure : il est plus long, plus ordonné, plus technique, et plus distinct des manchettes explicatives. L'explication de 1535, qui pouvait mimer la parole orale improvisée par l'ordre dans lequel elle suivait le texte et son extrême économie stylistique (une suite de phrases attributives du type *X est Y*), a été remplacée par un commentaire de

³⁵Qu'il faut ici lire dans leur version originelle, voir la variante *b*, p. 502.

texte mieux élaboré, continu, progressif et plus pertinent sur le plan explicatif. Pour n'en donner qu'un seul exemple, gloser les vers 57 à 60 (« Mesme aux troppeaux des innocentes bestes / Que de leurs nerfs, et boyaulx deshonnestes / Il ne soit faict, non aux dieux sacrifice / Mais aux mortelz ordinaire service ») par « les racquestes³⁶ » était un raccourci malvenu, puisque ce sont seulement les cordages qui sont faits en boyaux de moutons ou de chèvres, comme l'explique parfaitement le texte de 1542³⁷. Il n'y a que l'explication des v. 14-15 qui semble aller un peu trop vite en besogne, puisque la précision que les « faiseurs de parties » (les organisateurs des parties, et éventuellement des paris qui sont faits sur les parties) sont « ordinairement amys » intègre le vers 22 au commentaire, qui, lui, porte plutôt sur les joueurs, auparavant amis mais qui s'opposent en jouant les uns contre les autres.

§26

La précision technique du lexique utilisé par frère Jean en 1542 est aussi remarquable. Elle peut en outre causer quelques difficultés de compréhension au lecteur moderne. Ainsi de la phrase « On croyt le premier qui dict si l'esteuf est sus ou soubz la chorde », qui fait référence à la difficulté d'arbitrer dans certains cas, les deux parties du terrain n'étant pas séparées par un filet (innovation nettement plus tardive) mais seulement par une corde, si bien que les joueurs s'en remettaient souvent au jugement du public, et en l'occurrence du « premier » pour savoir si la balle était passée au-dessus ou en-dessous de la corde. Le sens du terme est ambigu si on le lit comme un pronom numéral ordinal : s'agit-il du premier des joueurs qui annoncerait que la balle est passée sous la corde ? Ou du premier homme présent dans l'assistance à annoncer la faute, faisant alors fonction d'arbitre ? Or, Kurt Baldinger a montré que « premier » devait vraisemblablement³⁸ ici être pris comme un substantif, ayant un sens spécifique au jeu de paume pour désigner « la galerie qui est la plus proche de la corde », c'est-à-dire le lieu des « spectateurs qui se trouvent au premier rang, le plus près de la corde ».

§27

De la même manière, la phrase « Et après les deux chasses faictes, sort hors le jeu celui qui y estoit et l'autre y entre » est peut-être plus complexe à comprendre qu'il n'y

³⁶Il faut rappeler que les premières attestations d'utilisation d'une raquette cordée pour jouer à la paume remontent aux premières années du XVI^e siècle.

³⁷Le copiste du ms. 200 de la BM de Soissons note également « les Raquettes dont les cordes se font de boyaulx ».

³⁸Selon K. Baldinger, « Il n'y a [...] aucun doute possible » (« Premier : terme de jeu de paume méconnu dans Rabelais », *Études autour de Rabelais, Études rabelaisiennes* t. 23, Genève, Droz, 1990, p. 79-83). Je me permets de modaliser car le sens tel qu'il l'éclaire est certes convaincant mais totalement tributaire des travaux des lexicographes du XVII^e siècle. Or, il est difficile d'affirmer sans le moindre doute que le *premier* était déjà utilisé dans ce sens spécifique au jeu de paume en 1535 (les sources lexicographiques propres au moyen français ne permettent pas de l'affirmer).

paraît. La glose lexicale proposée par Mireille Huchon, dans l'édition au programme, de *chasses* par « services » (note L, p. 503³⁹) n'est pas satisfaisante car une *chasse* ne correspond pas à un « service ». Le système des chasses est relativement complexe à comprendre pour le profane en matière de jeu de paume, d'autant plus complexe que ce jeu n'était pas du tout codifié en 1535 : les règles suivies n'étaient en rien uniformisées, variant « de ville en ville, de village en village⁴⁰ », variété soulignée par Antonio Scaino, auteur d'un *Trattato del giuoco della palla* publié en 1555. Le sens moderne de *chasse* déjà attesté au Moyen Âge désigne le lieu où la balle fait un deuxième rebond (comme au tennis, il n'y a qu'un seul rebond au sol possible au jeu de paume). La chasse est un point suspendu, non attribué. Il faut jouer (ou *tirer*) la chasse pour que le point soit donné à un des joueurs. C'est pourquoi l'endroit où a eu lieu le deuxième rebond est marqué (*signer* ou *marquer la chasse*) car il aura une incidence sur la manière de jouer la chasse ensuite pour gagner le point en attente. Lorsque la chasse est tirée, les joueurs changent de côté, le serveur passant du côté du retour de service et inversement (les deux côtés d'un terrain de jeu de courte paume ne sont pas symétriques : les côtés du service et du retour sont distincts). Pour gagner le point en balance, il est alors nécessaire de le gagner au-delà de l'endroit où la chasse a été marquée. Ainsi, plus la chasse a été marquée loin, moins celui qui la défend a de terrain à couvrir.

§28

Dans la règle moderne du jeu de paume, tel qu'il a été codifié de manière uniforme à la fin du XIX^e siècle, c'est au bout de deux chasses que les joueurs changent de côté, que le service est échangé, et que les points suspendus par les chasses sont joués pour être remportés. C'est une des explications du proverbe encore employé de nos jours : *Qui va à la chasse perd sa place*. Cependant, pour le XVI^e siècle, il est, comme le constate Jean-Michel Mehl, « impossible [...] de savoir si la chasse était jouée après sa constatation ou si, comme dans le jeu moderne, on attendait deux chasses successives⁴¹ ». En résumé, cet aspect de la règle moderne était-il déjà appliqué dans certains endroits et par certains joueurs dans les années 1530 ? Et si oui, est-ce à une règle de ce type que Rabelais fait référence ? Au XVII^e siècle, c'est bien à une règle globalement similaire à la règle moderne que songe Furetière quand il définit le terme *chasse* :

CHASSE, en terme de Joüeurs de Paume, est une chute de balle à un certain endroit du jeu, qu'on marque, au delà duquel il faut que l'autre Joüeur pousse la balle pour

³⁹C'est l'explication fournie par toutes les éditions depuis celle dirigée par A. Lefranc.

⁴⁰J.-M. Mehl, « Qu'est-ce qu'un bon joueur de paume à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance ? », in *Paume et tennis en France. XV^e-XX^e siècle*, op. cit., p. 19-29, ici p. 22.

⁴¹J.-M. Mehl, *Les Jeux au royaume de France*, op. cit., p. 43.

gagner le coup : ce qui se fait tant à la longue, qu'à la courte Paume. On passe sous la corde quand il y a deux *chasses*. (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690)

§29

Comme frère Jean fait référence aux « deux chasses faictes », il y a matière à penser – du moins à faire l'hypothèse⁴² – que la situation décrite est celle qu'indique Furetière. Avoir en tête cette possibilité permet alors de comprendre différemment l'idée que « sort hors le jeu celluy qui y estoit et l'autre y entre ». Une lecture immédiate donne à penser qu'il y a un changement de joueur, un joueur éliminé sortant du terrain et étant remplacé par un joueur qui attendait. C'est une situation de ce type que présente le *Baldus* de Folengo, où Balde, autre grand joueur de paume avant Pantagruel et Gargantua, « gagne la première chasse, puis gagne la seconde. Vainqueur, il continuait à miser, à renchérir et, battant l'un après l'autre, sans cesse il empochait les mises⁴³ ».

§30

Néanmoins, la phrase du commentaire de frère Jean est ambiguë. La présence de l'article défini (*l'autre*), alors que l'on attendrait plutôt un indéfini (*un autre*), interpelle. Cela peut s'expliquer par le fait que *sortir hors le jeu* et *entrer dans le jeu* signifiaient peut-être « changer de côté » au moment où les chasses étaient jouées, c'est-à-dire au moment où le joueur qui était au service, *côté dedans*, passait au retour, *côté dehors* ou *devers* (*sortir hors le jeu* : « passer côté dehors » ?). La signification concorderait alors avec la manchette de certains manuscrits et de l'édition de Saint-Gelais de 1574 sur le passage en question, qui indique « changement de lieu » et non pas « changement de joueurs ». Les vers 29 et 30 (« Car ilz diront que chascun à son tour / Doibt aller hault, et puis faire retour ») peuvent décrire un échange : celui qui *va haut* est au service (qui impose de passer par en haut, l'éteuf devant d'abord rebondir sur le toit au-dessus de la galerie avant de revenir sur le terrain au sol) et l'autre joueur *fait retour*, joue un retour de service. Mais, tel qu'il est expliqué par la manchette et par frère Jean, le sens de ces vers pourrait aussi être plus particulier : une fois les deux chasses faites, les joueurs changent de côté et celui qui allait haut (était au service) est désormais à la place du retour de service. Même si ce ne sont que des détails, le commentaire, en apparence très simple, de frère Jean est donc bien plus redoutable à comprendre qu'il n'y paraît, par sa précision lexicale, renvoyant à des réalités du jeu de paume très éloignées de nous et si diverses à l'époque qu'il est difficile de pouvoir les reconstituer avec certitude.

§31

⁴²Le *Dictionnaire* de Huguet cite aussi deux passages de Philippe de Marnix de Sainte-Aldegonde, qui emploie de manière métaphorique les expressions de « première » et « seconde chasse du jeu ».

⁴³T. Folengo, *Baldus*, M. Chiesa (éd.), G. Genot et P. Larivaille (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2004, t. I, livre III, p. 43, v. 270-272 : « *et cazzam superat primam superatque secundam. / Plus invidabat victor, revidabat, et altrum / atque altrum faciens, postas sine fine tirabat* ».

Il faut donc lire l'Énigme comme frère Jean, en entendant comment chacune des phrases du poème décrit un moment du jeu de paume, depuis l'organisation de la partie jusqu'à sa fin, lorsque les joueurs en sueur se sèchent autour d'un feu, remettent des habits propres et banquettent tous ensemble (déroulement à comparer avec celui qui est indiqué p. 223). L'image du banquet conclusif, que l'on peut juger bien « rabelaisienne » dans sa manière de ressouder la communauté autour des victuailles partagées, est empreinte d'un certain réalisme psychologique. Certes la joie est partagée, mais le gagnant est tout de même plus joyeux que le perdant – manière particulièrement plaisante, si on croise le commentaire de frère Jean avec celui de Gargantua, d'envisager les questions de la grâce et de la prédestination. Si frère Jean donne la clé de compréhension de l'Énigme, il n'en épuise cependant pas le sens. Le genre de l'énigme ne saurait se limiter à une lecture à clé.

LE GENRE DE L'ÉNIGME OU UNE FIN EN FORME DE SILÈNE INVERSÉ⁴⁴

§32

L'Énigme en prophétie constitue une relative nouveauté poétique au sein des différentes formes prises par la littérature énigmatique en vernaculaire, sans doute aiguillonnée par la publication en 1533 à Paris des *Aenigmata* de Symphosius. François Lecerle a proposé une liste des énigmes lyonnaises⁴⁵. Dans ce relevé, l'Énigme en prophétie apparaît comme le plus ancien texte d'un genre qui, sans connaître une immense vogue, perdurera malgré tout sous la plume de Barthélémy Aneau, Bonaventure des Périers ou Charles Fontaine.

§33

Il est frappant de voir que Rabelais par l'entremise de frère Jean fournit une véritable définition du genre :

je n'y pense aultre sens enclous q'une description du Jeu de Paume soubz obscures parolles. (*Gargantua*, LVIII, p. 503, je souligne)

§34

« Une description d'une chose sous obscures paroles », c'est sans doute l'explication minimale la plus satisfaisante de l'énigme en vers. Sébillet ne dira pas autre chose quelque treize années plus tard :

⁴⁴Je n'emploie pas l'expression au sens où l'entend Érasme, qui critique dans l'adage *Sileni Alcibiadis* le fait qu'un grand nombre d'hommes sont désormais des silènes inversés (*silenum praeposterum*).

⁴⁵F. Lecerle, « Énigme et poésie à Lyon au milieu du seizième siècle », *Intellectual Life in Renaissance Lyon*, dir. Ph. Ford et G. Jondorf, Cambridge French Colloquia, 1993, p. 155-171. Sur le genre de l'énigme, voir aussi O. Pot, « "L'Énigme en prophétie" chez Rabelais : naissance et destin d'un genre », *L'Énigmatique à la Renaissance : formes, significations, esthétiques*, D. Martin, P. Servet, A. Tournon (dir.), Paris, Honoré Champion, 2008, p. 137-153.

Et pource que l'Enigme n'est autre chose *qu'une description* [...]. Sa forme est une perpétuelle description, telle que du Blason, fors qu'elle est plus *obscur*, et recherchée de plus loin⁴⁶.

§35

L'Énigme en prophétie, écrite en décasyllabes à rimes plates, répond à la forme cano- nique indiquée par Sébillet : « La rime plate y est toujours reçue pour meilleure : et le carme de dix syllabes admis pour le plus convenable à la grave obscurité de l'énigme »⁴⁷. En effet, les paroles obscures de l'énigme doivent être « grave[s] », cacher une réalité prosaïque sous des mots qui donnent à imaginer une situation sérieuse, voire alarmante. Pourtant l'énigme n'est pas polysémique selon Sébillet, puisqu'une mauvaise mise en œuvre du genre consisterait selon lui à « faire telle description qu'elle se puisse adapter à plus d'une chose ». À lire Sébillet, il faudrait donc choisir entre l'interprétation de frère Jean et celle de Gargantua, et préférer celle de frère Jean, à qui le roman donne le dernier mot.

§36

C'est à un choix équivalent qu'invite l'auteur (Jean Thibault ?) d'une pronostication joyeuse en prose, qui repose sur un principe assez proche du dernier chapitre de *Gargantua*⁴⁸. Dans *La pronostication prebstre Jehan*, est inscrite sur la page de titre la phrase suivante à titre d'avertissement adressé au lecteur : « Plusieurs me liront qui rien n'y entendront Si ne me lisent tout du long »⁴⁹. En effet, le texte est construit en deux parties : la première est une description plus ou moins obscure ; la seconde se présente comme une « déclaration de ladicté pronostication »⁵⁰. La description commence ainsi :

⁴⁶T. Sébillet, *Art poétique français* (1548), op. cit., II, II, p. 134 (je souligne).

⁴⁷*Ibid.*, p. 135. Les Fanfreluches antidotées présentent, elles, une forme plus inattendue si on les rattache au genre de l'énigme, puisqu'elles se lisent selon une construction strophique, par huitains. Le schéma rimique (ABABBCBC) est habituel pour la strophe de huit vers (voir Th. Sébillet, op. cit., II, I, p. 101-102). C'est la même forme que le poème « Le grand vainqueur des haults mons de Carthaige », attribué à Mellin de Saint-Gelais et intitulé « Enigme » dans les *Œuvres* parues à Lyon, chez Pierre de Tours, en 1547 (p. 15-17 ; éd. Stone, t. II, p. 309-313).

⁴⁸Franck Manuel montre dans sa très intéressante thèse de doctorat (*L'Âne astrologue : les Pronostications joyeuses en Europe (1476-1623)*), thèse soutenue en 2006 sous la direction de N. Dauvois, Université de Toulouse II) que plusieurs pronostications joyeuses antérieures à Rabelais jouent de dispositifs énigmatiques à double entente proches de celui de l'Énigme en prophétie. Il les regroupe d'ailleurs sous le terme d'« énigmes en prophétie ».

⁴⁹*La pronostication prebstre Jehan*, s. l. n. d., BnF Rés. R-2600. Une autre édition du même texte avec la même gravure et les mêmes mots imprimés au premier feuillet porte le titre de *La pronostication frere Tybault*, s. l. n. d., BnF Rés. Y2-2573. Sur l'histoire de ce texte, voir la thèse de F. Manuel citée dans la note précédente.

⁵⁰*Ibid.*, f. A2r^o-v^o : « Pource que plusieurs gens s'esmerveilleroient de ouyr les choses qui sont conte- nues en ladicté pronostication j'ay bien voulu mettre par declaration affin que nul ne contredise qu'elle ne

Premierement je treuve que en ceste presente annee y aura plusieurs princes comme Roys, Roynes et leurs serviteurs qui se alieront ensemble, et au commencement auront bonne amytie les ungz avec les autres, mais à la fin auront si grant dissension ensemble qu'ilz trebucheront et fineront par feu, tellement qu'ilz seront tous consumez en cendre⁵¹.

§37

Pour le lecteur de ce fragment prophétique, le sens est clair malgré l'indistinction référentielle, seul facteur d'obscurité du texte (quels rois ? quelles reines ?). La prémonition est tragique : à l'alliance succéderont les divisions, guerres et destructions, qui détruiront les anciens alliés. L'annonce fait même entendre implicitement un discours sur l'*hybris* destructrice des puissants, partant sur la nécessité du pacifisme, qu'Érasme et Rabelais à sa suite n'auraient pas renié. Pourtant rien de tel selon l'auteur qui corrige cette interprétation première, venue à l'esprit de tout lecteur ayant oublié la règle du genre énigmatique :

J'ay dit au commencement qu'il y aura dissension entre les princes comme roys roynes et leurs serviteurs. J'entens qu'il y a plusieurs manieres de gens maintenant qui ont tout leurs passe temps à jouer principalement aux cartes dont plusieurs juremens s'y font de jour en jour parquoy ilz ont noyses et dissensions tellement qu'ilz jectent les cartes dedans le feu car il y a Roys roynes varletz ce sont les princes de quoy j'ay parlé au commencement de ladicte prenostication⁵².

§38

On aura relevé la parenté avec l'Énigme en prophétie de Rabelais et Saint-Gelais, qui évoque elle aussi les dissensions intervenues entre les anciens amis, résorbées dans le feu, alors qu'il ne s'agit que des querelles dues aux échauffements qu'engendrent les jeux, de carte pour l'un, de paume pour les deux autres. L'auteur de la *Prenostication* se doit d'expliquer son texte pour corriger l'interprétation erronée à laquelle songeraient les lecteurs confrontés à « la grave obscurité de l'énigme » pour le dire avec les mots de Sébillet. À lire la fin de *Gargantua* sur le même mode que cette *Prenostication*, le géant jouerait le rôle du mauvais lecteur (celui auquel *La Prenostication* ne donnait pas la parole explicitement), et frère Jean de seul lecteur apte à comprendre, à plus bas sens, la clé de l'énigme. L'énigme prophétique est un silène inversé où la gravité affichée et accessible au premier coup d'œil cache la légèreté enfermée dans la boîte. C'est tout le principe ludique de l'énigme que de suggérer une lecture pleine de sérieux et d'annonces catastrophiques,

soit vraye ».

⁵¹ *Ibid.*, f. A1r^o.

⁵² *Ibid.*, f. A2v^o.

pour mieux la désamorcer, pour forcer le lecteur à lire et comprendre différemment. Le genre repose sur un art du leurre qui s'oppose à l'insoutenable gravité de l'être, qui ne pense qu'aux larmes, en un temps de « dueil, qui [t]ous mine et consomme » (dizain liminaire de *Gargantua*). Le copiste du manuscrit 200 de la BM de Soissons est particulièrement sensible à ce travail de mystification du lecteur qui fait tout le sel de l'Énigme. Il note ainsi au début du poème « Exorde pour amuser et eslongner du sens de l'énigme », et en face des v. 83-85 : « comparaisons pour distraire le jugement du sens de l'énigme ».

§39

Pourtant, la reconnaissance de la clé de l'énigme réduit-elle à néant la potentielle lecture erronée qui la précède ? Le lecteur qui se leurre en lisant « sérieusement » l'énigme se trompe-t-il entièrement ? Le genre prétend à l'univocité mais ne se révèle-t-il pas nécessairement plurivoque, ne serait-ce que d'une manière superficielle et fragmentaire ? C'est cette polysémie inexploitée ou sous-exploitée du genre énigmatique que Rabelais a voulu développer⁵³. Après tout, rien n'oblige à se contenter de la « déclaration » de l'auteur de *La prenostication prebstre Jehan*, qui prétend mettre le sens de son texte sous clé. C'est encore plus vrai pour l'Énigme en prophétie, surtout telle que Rabelais l'a enrichie en lui adjoignant dix vers conclusifs d'une dense intertextualité religieuse concordant très bien avec le commentaire de *Gargantua*⁵⁴.

LECTEURS ET LECTURES POLYSÉMIQUES EN FICTION

§40

Les interprétations de *Gargantua* et de frère Jean sont deux éclairages portés sur le poème, c'est-à-dire aussi deux aveuglements. *Gargantua* ne voit pas la clé de l'énigme et frère Jean refuse d'entendre que le poème peut décrire une partie de jeu de paume et autre chose en même temps. L'équivocité du texte est plus ou moins prononcée selon les passages mais il vaut mieux y regarder par deux fois avant d'affirmer qu'un des passages du poème ne supporte qu'une seule des deux lectures. Les dix derniers vers, en particulier,

⁵³C'est pourquoi je nuancerais les approches qui tendent à opposer trop drastiquement l'Énigme de Mellin de Saint-Gelais (les 96 vers qui décriraient uniquement le jeu de paume) à son remaniement rabelaisien avec l'ajout d'un autre sens, religieux celui-là, par les dix derniers vers, comme le faisait M. Screech dans son édition : « L'énigme de Mellin lui-même est en effet à interpréter comme le fait Frère Jean. C'est R. [Rabelais] qui, avec les dix derniers vers du poème et le commentaire de *Gargantua* (qui forment une unité, grâce à l'emploi de textes bibliques mutuellement dépendants), qui fait de l'énigme un sermon » (*Gargantua*, éd. M. A. Screech, Genève, Droz, 1970, note sur la ligne 130, p. 314). En réalité, les dix derniers vers ne font qu'accroître une polysémie déjà suggérée par les vers qui précèdent. La version rabelaisienne est *plus polysémique*, ce qui ne veut pas dire que la version de 96 vers ne l'était pas du tout.

⁵⁴Sur la réécriture de ces vers entre 1535 et 1542 et sur leur sens spirituel, voir M. Screech, *Rabelais*, Londres, Duckworth, 1979, M.-A. de Kisch (trad.), Paris, Gallimard, 1992, p. 260-262.

sont souvent présentés comme essentiellement religieux. Même André Tournon, pourtant fervent défenseur du « sens agile » et de la polysémie rabelaisienne, écrit que « les dix derniers vers [...] n'autorisent que l'interprétation eschatologique⁵⁵ ». Or cette affirmation est fausse, puisque la fin du poème peut tout à fait renvoyer aux gains financiers qui attendent les vainqueurs au jeu de paume⁵⁶. Les dix derniers vers sont certes les plus denses pour nourrir une lecture eschatologique telle celle que propose *Gargantua* mais ils n'excluent pas pour autant l'interprétation de frère Jean.

§41

Pour voir par un exemple comment deux approches distinctes peuvent rendre compte de certains détails du poème, on peut s'essayer à une double lecture de l'expression temporelle déictique qui se trouve au début de l'Énigme :

Je fois sçavoir à qui le veult entendre,
 Que cest Hyver prochain sans plus attendre
 Voyre plus tost en ce lieu où nous sommes
 Il sortira une maniere d'hommes
 Las du repoz, et fâchez du sejour [...] (*Gargantua*, LVIII, p. 495)

§42

En suivant l'interprétation de *Gargantua* sur les persécutions des évangéliques, la précision temporelle pourrait très bien s'adapter à l'hiver 1533-1534 où les évangéliques furent mis en difficulté, et où Noël Béda fut rappelé d'exil, ainsi qu'à l'hiver 1534-1535, et aux persécutions qui suivirent l'affaire des Placards⁵⁷. Mais la même expression temporelle peut aussi être comprise, sans ouverture du sens par une clé historique et religieuse, en suivant la logique du jeu de paume. Dans un de ses *Colloques* consacré aux jeux enfantins, Érasme avait mis en scène un dialogue entre plusieurs amis décidés à faire une partie de jeu de paume, où la question de la saison la plus propice pour pratiquer cette activité était abordée :

⁵⁵A. Tournon, « En sens agile ». *Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 17.

⁵⁶Voir la note 7, p. 500 de l'éd. de M. Huchon, qui renvoie à raison aux lettres patentes de novembre 1527 assimilant les gains obtenus au jeu de paume à des gains du travail.

⁵⁷Voir la note 2 de la p. 494 (*Gargantua*, éd. M. Huchon), et G. Defaux, « Les dates de composition et de publication de *Gargantua*. Essai de mise au point », *Études rabelaisiennes*, vol. XI, Genève, Droz, 1974, p. 137-142, ici p. 140-141. – Bien entendu, ces deux explications se heurtent au fait que la date de composition du poème est actuellement inconnue. L'Énigme était peut-être déjà écrite avant l'hiver 1534, voire avant l'hiver 1533. Quand bien même l'Énigme serait antérieure, un détail comme « cest Hyver prochain » prend un autre sens quand il paraît dans *Gargantua* (et l'on retombe ici sur les incertitudes qui entourent la date exacte de la première édition de *Gargantua*, qui a fait couler beaucoup d'encre dans la critique rabelaisienne).

NI. *Nulla res melius exercet omnes corporis partes, quam pila palmaria, sed aptior hyemi, quam aestati.*

HI. *Nullum anni tempus nobis parum accommodum est ad ludendum.*

NI. *Minus sudabitur si ludamus reticulo*⁵⁸.

NICOLAS. Il n'y a pas pour le corps d'exercice plus complet que la paume, mais il vaut mieux la pratiquer l'hiver que l'été.

JÉRÔME. Aucune période de l'année n'est, d'après moi, peu propice au loisir.

NICOLAS. Servons-nous de raquettes, nous suerons moins⁵⁹.

§43

L'hésitation entre l'hiver ou « plus tost » est aussi représentée par Érasme. Il semble plus logique de pratiquer un loisir qui chauffe le corps à la saison froide plutôt qu'à la saison chaude. Mais ce conseil de bon sens ne fera pas reculer ceux qui, passionnés par le jeu, n'ont guère envie d'attendre et seront prêts à jouer « plus tost ».

§44

Les joueurs de paume (Rabelais et Mellin de Saint-Gelais dans le cas présent) utilisent la même balle mais n'en font pas la même chose, comme l'écrira Pascal, qui fait du jeu de paume une image métatextuelle de l'écriture et de la pensée nouvelle⁶⁰. Transposant cette idée du côté de la lecture, on pourrait dire que les mots de l'Énigme sont les mêmes mais que les lecteurs n'y entendent pas la même chose, ne retournent pas la balle envoyée par l'auteur de la même manière⁶¹. *Gargantua* s'achève donc sur une mise en scène de la lecture que le *Tiers Livre* ne va cesser de remettre sur le métier : le débat entre deux interprètes. Si le roman se conclut sur une alternative en apparence exclusive entre deux personnages, il se referme en réalité sur un dialogue fructueux pour le lecteur, qui peut lire l'Énigme avec Gargantua et frère Jean. Cette double approche du texte permet de repenser l'alternative proposée dans le prologue au sujet de la lecture allégorique, qui opposait deux hypothèses : « Si le croiez » et « Si ne le croiez ». La présence du même mot d'« allegories » au pluriel dans les deux passages (p. 39 et 503) invite à ce rapprochement, d'autant qu'il s'agit des deux seules attestations du terme – absent de *Pantagruel* –

⁵⁸Érasme, *Familiarium colloquiorum [...] opus [...]*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1531, p. 46 (*Lusus pueriles. Pila*).

⁵⁹Érasme, *Colloques*, trad. É. Wolff, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1992, t. I, p. 76 (*Jeux enfantins. La paume*).

⁶⁰B. Pascal, *Pensées*, op. cit., p. 441, n° 575 : c'est le passage cité en épigraphe de cet article.

⁶¹Et c'est à Montaigne que l'on peut songer ici, comme me l'a suggéré Nicolas Le Cadet, aimable relecteur d'une première version de cet article : « La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute. Cestuy-cy se doit preparer à la recevoir, selon le branle qu'elle prend. Comme entre ceux qui jouent à la paume, celui qui soustient, se desmarche et s'appreste, selon qu'il voit remuer celui qui luy jette le coup, et selon la forme du coup » (*Les Essais*, III, 13, J. Balsamo et al. (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 1136).

dans tout le roman⁶². La fiction se termine en posant une alternative qu'elle invite dans le même temps à dépasser, comme dans le prologue, où l'établissement de l'idée que l'auteur n'a pas songé à tous les sens que son texte pouvait prendre se muait en incitation adressée au lecteur à ne pas se cantonner à une signification pensée par l'auteur. En 1542, frère Jean réfute toute lecture allégorique⁶³ et veut limiter l'interprétation de l'Énigme au jeu de paume, mais les jeux – fréquemment « moralisés⁶⁴ » – sont des allégories très usuelles pour décrire des événements plus sérieux. En somme, l'Énigme suggère un haut sens spirituel (dissensions et troubles dans une atmosphère d'apocalypse) pour mieux dissimuler une clé littérale à plus bas sens (le jeu de paume), mais cette clé littérale peut ouvrir la porte vers une nouvelle allégorisation.

§45

Relisons une dernière fois l'Énigme en prophétie de manière pleinement polysémique, soit non pas avec l'une *ou* l'autre des interprétations, au sens de l'une *à côté de* l'autre, mais avec l'une *et* l'autre, en voyant comment les deux commentaires peuvent se répondre et s'enrichir mutuellement. Comme l'écrit André Tournon, il faut essayer de « comprendre, à l'aide de la perspective eschatologique de Gargantua, que le “jeu de paume” décrypté par Frère Jan est lui-même figure d'un sens ludique et mystique, “spirituel” selon la double acception du terme, qui dépasse et éclaire la prophétie d'apocalypse⁶⁵ ». L'Énigme montre comment après les divisions et les querelles, il est nécessaire que les anciens amis retrouvent des sentiments plus paisibles, même si celui qui a perdu conserve une légère amertume de sa défaite. Ainsi placé à la fin du livre, le jeu de paume est une belle allégorie étendue, à la fois politique et religieuse, image en miroir de la guerre microcholine (d'anciens alliés qui se combattent mais sont destinés à redevenir des alliés une fois l'affrontement terminé), qui vaut pour les troubles de l'époque de Rabelais et qui se trouvera encore plus d'actualité dans la seconde moitié du siècle, au moment où les guerres de religion feront rage dans le royaume.

⁶²Sur ce mot essentiel, et sur le fait que, suivant Melancthon, l'interprétation allégorique n'oppose pas deux lectures mais permet de conjoindre la lecture littérale et l'interprétation allégorique, voir M. Huchon, « Rabelais allégoriste », *RHLF*, n° 112, 2012/2, p. 277-290.

⁶³Comme le faisait Alcofribas dans un premier temps dans le prologue. Les réfutations sont comparables, d'un côté : « vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion : qui decrete icelles aussi peu avoir esté songées d'Homere [...] » ; de l'autre : « donnez y allegories et intelligences tant graves que voudrez. Et y ravassez vous et tout le monde ainsy que voudrez, de ma part je n'y pense aultre sens enclous [...] ».

⁶⁴On peut penser à l'emploi du jeu de paume dans les recueils d'emblèmes de G. de La Perrière (*Le theatre des bons engins*, n° 5 et 41), B. Aneau (*Imagination poetique*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552, p. 99) ou J. Sambucus (*Emblemata*, Anvers, Christophe Plantin, 1564, p. 133).

⁶⁵A. Tournon, *op. cit.*, p. 20.

§46

En définitive, la partie de jeu de paume est une autre manière de penser l'entrée en guerre, l'affrontement et le retour à la paix. *Gargantua* s'achève sur une ligne de crête entre querelle et réconciliation, dissension et concorde. Cette fin du roman laisse planer une ombre malheureuse et apocalyptique, conjurée par l'optimisme chrétien de Gargantua et par la joie plus épicurienne de frère Jean. L'Énigme en prophétie offre ainsi une belle conclusion à la fiction en ce qu'elle aborde à nouveaux frais certains des enjeux politiques et spirituels de la narration qui la précédait⁶⁶ tout en revenant de manière pratique sur certains enjeux posés par le prologue, sur la question du sens et de l'interprétation. Au discours théorique du prologue répond la représentation de la lecture à la fin du récit. Dans les deux passages, Rabelais fait figure de lointain prédécesseur des théoriciens de *l'œuvre ouverte*, invitant à multiplier des lectures aussi attentives au sens littéral – aux sens littéraux ? – qu'aux sens métaphoriques ou allégoriques.

Quelques mots à propos de : Raphaël Cappellen

Raphaël Cappellen est maître de conférences à l'université Paris Diderot – Paris 7, où il enseigne la littérature française de la Renaissance, et spécialiste de l'œuvre de Rabelais, auquel il a consacré sa thèse de doctorat et plusieurs articles.

Pour citer cet article

Raphaël Cappellen, « L'Énigme en prophétie, entre dualité auctoriale et pluralité interprétative (*Gargantua*, LVIII) », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 07/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/267>.

⁶⁶Et pas seulement de la narration. La phrase de Gargantua « bien heureux est celluy qui ne sera scandalisé » fait notamment écho au troisième vers du dizain « Aux lecteurs » : « Et le lisant ne vous scandalisez ».



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/270>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

L'accouchement de Gargamelle (*Gargantua*, VI) : Hippocrate et Galien cul par-dessus tête

Romain Menini

*Perii, mea nutrix ! obsecro te, uterum dolet.
Juno Lucina, tuam fidem !*

§I

La recherche sur Rabelais¹ et la médecine s'était quasiment arrêtée avec la parution du livre de Roland Antonioli en 1976 – livre qui, sur bien des aspects de la question, reste

¹La présente étude constitue la version révisée d'une communication donnée d'abord en Corée du Sud, à l'occasion du Colloque international franco-coréen *Littérature, savoirs et sciences* (Séoul, Université Ewha, Institute for the Humanities, 15-16 octobre 2015), puis au Canada, lors du congrès annuel de la Société Canadienne d'Études sur la Renaissance (Toronto, 27-29 mai 2017). – L'auteur a profité des relectures avisées de Raphaël Cappellen et de Claude La Charité, ainsi que de leurs bibliothèques, virtuelle et réelle, – sans lesquelles l'article eût avorté ; – que les deux amis en soient remerciés. Tous les accidents de parturition qui demeureront sont miens.

l'ouvrage de référence². Mais, depuis quelques années, ce champ d'investigation fait l'objet de découvertes et de réévaluations. Bien qu'on en ait parfois douté, mais à tort, Rabelais fut un philologue remarquable, latiniste et helléniste hors pair, spécifiquement dans l'un de ses domaines de prédilection – peut-être même *son* domaine de prédilection (à supposer qu'il faille en choisir un seul avec ce véritable « *panepistemon* ») – : la médecine. Car être médecin à la Renaissance, c'est avant tout relire infatigablement le corpus textuel des auteurs antiques, en particulier celui du *duumvirat* grec composé d'Hippocrate et de Galien.

§2 On sait depuis longtemps que, en parallèle de ses études à la faculté de médecine de Montpellier puis des leçons qu'il y dispensa dans les années 1530, Rabelais édita plusieurs traités fondamentaux des deux illustres médecins grecs, en 1532. Ce sont les *Hippocratis ac Galeni libri aliquot* publiés par Sébastien Gryphe³, libraire lyonnais chez qui Rabelais fut aussi correcteur d'imprimerie. Mais l'étude de la philologie médicale a connu un tournant récent, à partir de deux redécouvertes importantes :

§3 – d'une part, celle d'une édition du texte grec du *Pronostic* d'Hippocrate procurée par Rabelais, chez le même Gryphe, en 1537⁴ ;

§4 – d'autre part, celle de l'exemplaire du Galien grec possédé par Rabelais : l'édition aldine (1525) des *Opera omnia*, aujourd'hui conservée à la Bibliothèque Universitaire de Sheffield, copieusement annotée par notre auteur dans les années 1530, et négligée par les spécialistes incapables d'y reconnaître *la main du maître*⁵.

²R. Antonioli, *Rabelais et la médecine, Études rabelaisiennes*, XII, Genève, Droz, 1976.

³*Hippocratis ac Galeni libri aliquot, ex recognitione Francisci Rabelasi*, Lyon, S. Gryphe, 1532. – Sur cette édition, voir R. Sturel, « Rabelais et Hippocrate », *Revue des Études Rabelaisiennes*, VI, 1908, p. 49-55 ; R. R. Bolgar, « □Rabelais's Edition of the "Aphorisms" of Hippocrates□ », *The Modern Language Review*, vol. 35, n° 1, janvier 1940, p. 62-66 ; R. Antonioli, *op. cit.*, p. 72-86 ; C. Magdelaine, « Rabelais éditeur d'Hippocrate », V. Boudon-Millot et G. Cobolet (dir.), *Lire les médecins grecs à la Renaissance. Aux origines de l'édition médicale. Actes du colloque international de Paris (19-20 septembre 2003)*, Paris, De Boccard, 2004, p. 61-83 ; ainsi que les travaux récents de C. La Charité : « Rabelais traducteur d'Hippocrate. La restitution "ex Græco codice" de passages du *Pronostic* et du *Régime dans les maladies aiguës* omis par Guillaume Cop », *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 311-354 ; « "Venes jugulares, et arteres sphagitides" : Rabelais annotateur de *Nature de l'homme* d'Hippocrate dans la traduction d'Andrea Brenta », *L'Année rabelaisienne*, n° 1, 2017, p. 203-227 ; « *Ut Galenus exponit*. Rabelais annotateur du *Régime dans les maladies aiguës* d'Hippocrate dans la traduction de Guillaume Cop », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, 2018, à paraître.

⁴*Ἱπποκράτους Πρὸγνωστικόν. Hippocratis Prognosticon*, Lyon, S. Gryphe, 1537. – Voir C. La Charité, *Rabelais éditeur du Pronostic*. « *La voix véritable d'Hippocrate* », Paris, Classiques Garnier, en préparation.

⁵Sur cet exemplaire, voir S. de Ricci, *Les autographes de Rabelais*, Paris, Le Divan, 1925, p. 19-20, n° 5 ;

§5

Ces deux documents jettent un jour nouveau sur le Rabelais médecin que l'on croyait connaître, tant dans ce qu'il est coutume d'appeler ses « publications savantes » (dont le nombre est à revoir à la hausse) que dans sa fiction française, où les subtiles métamorphoses du savoir médical requièrent une attention nouvelle des herméneutes. De manière générale, c'est l'influence capitale de Galien (129-216) qui a été sous-estimée, notamment parce que le corpus du médecin de Pergame⁶, somme à tous égards monumentale, reste encore bien plus difficile d'accès que celui d'Hippocrate (auquel il répond à chaque page), car infiniment plus vaste, touffu et – surtout – non encore traduit en français pour une grande partie.

§6

La geste pantagruéline regorge de références, de clins d'œil, d'allusions médicales plus ou moins explicites ; encore faut-il être capable de les reconnaître et d'en comprendre les implications philologiques⁷. Mettre au jour le contexte de réflexion spécialisé dans lequel s'est écrit tel ou tel passage peut contribuer à en transformer assez considérablement la compréhension : ainsi, par exemple, de la lecture du fameux voyage dans la bouche de Pantagruel, dans un chapitre que, grâce aux nombreuses lectures qui lui ont été consacrées (celle d'Erich Auerbach en tête), on croyait depuis longtemps balisée⁸. C'est à un tel jeu de piste que nous voudrions nous livrer dans cette étude, en relisant une seule page d'un autre épisode tout aussi connu, semble-t-il : celui de l'accouchement de Gargamelle, au chapitre VI de *Gargantua*, intitulé « Comment Gargantua nasquit en façon bien estrange ».

J. Plattard, « Le Galien de Rabelais à la bibliothèque de Sheffield », *Revue du seizième siècle*, XIII, 1926, p. 303-304 ; V. Nutton, « Rabelais's copy of Galen », *Études rabelaisiennes*, XXII, Genève, Droz, 1988, p. 181-187. – Pour une réévaluation de ce document et de la valeur autographe de ses annotations, voir C. La Charité, R. Menini et O. Pédeflous, « Galien restauré : Rabelais philologue entre fractures et fistules », en préparation ; ainsi que les actes du récent colloque Cl. La Charité et R. Menini (dir.), *La Réception de Galien à l'époque de Rabelais* (Montréal, Université McGill, 1^{er}-2 avril 2014), en préparation.

⁶Voir V. Boudon-Millot, *Galien de Pergame : Un médecin grec à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, pour une présentation synoptique de ce corpus pléthorique.

⁷Voir en ce sens C. La Charité, « Rabelais lecteur d'Hippocrate dans le *Quart livre* », dans *Langue et sens du Quart livre*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 233-268 ; *Id.*, Fr. Giacone (dir.), « La bibliothèque hippocratique de Rabelais dans *Gargantua*, l'*Almanach de 1535*, le *Tiers livre* et le *Cinquiesme livre* », R. Gorris Camos et A. Vanautgaerden (dir.), *Les Labyrinthes de l'esprit*, Genève, Droz, 2015, p. 45-74 ; *Id.*, « Les symptômes de la pleurésie dans la "Briefve Declaration" et le "gualant Cl. Galen" », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, 2018, à paraître ; et R. Menini, « Le "gentil falot Galen" dans la fiction rabelaisienne », *La Réception de Galien*, *op. cit.*

⁸Pour une relecture de l'épisode – à la lumière des questions de philologie médicale, notamment –, voir notre article « Mots de gorge. Voir (et savoir) dedans la bouche de Pantagruel », *Arts et Savoirs*, n° 8, 2017, texte en ligne.

§7

L'enjeu sera de montrer que ce passage, déjà fort drôle, est encore un peu plus savoureux si l'on voit où le médecin Rabelais veut en venir – parfois à mots couverts. En effet, il y va dans ce passage d'une sorte facétieuse de *fiction obstétrique* (il faudrait écrire : *obstétrique-fiction*, comme on parle par anglicisme de « science-fiction »). Car l'accouchement de la pauvre Gargamelle, proprement invraisemblable, se fonde sur des connaissances d'une précision remarquable. Et cela n'a rien d'un paradoxe, car la fantaisie de Rabelais, certes « estrange », n'est jamais l'occasion pour l'humaniste de raconter n'importe quoi : le rieur joue plutôt, ici comme ailleurs, à prendre à rebours – « au rebours », dirait Panurge – l'anatomie et la physiologie hippocratico-galénique, tout en leur conservant leurs prérogatives principales dont il exhibe, sourire à la plume, sa connaissance. D'où le titre choisi (dont le lecteur excusera, espérons-le, la consciente grossièreté) : « Hippocrate et Galien cul par-dessus tête ». Il faut imaginer ici Rabelais en élève brillantissime des Anciens, faisant tout exprès de les comprendre *à contre-sens*.

GARGAMELLE EN TRAVAIL

§8

Environ trois ans après avoir narré l'engendrement difficile d'un premier héros, celui de Pantagruel – naissance qui coûtait alors la vie à la belle Badebec –, Rabelais revient à la question obstétrique pour raconter, en 1535, la naissance de Gargantua, père de Pantagruel. Cette fois, la mère, Gargamelle, ne meurt pas en couches. Mais les conditions de son accouchement sont pour le moins curieuses. Le passage est célèbre, mais nous gagnerons à le relire une nouvelle fois, afin d'en pouvoir proposer par la suite un bref commentaire strictement médical, qui laissera volontairement les autres enjeux du passage, pour la plupart mieux connus. Voici le texte :

Peu de temps après elle [Gargamelle] commença à souspirer, lamenter et crier. Soubdain vindrent à tas saiges femmes de tous coustez. Et la tastant par le bas, trouverent quelques pellauderies, assez de mauvais goust, et pensoient que ce feust l'enfant, mais c'estoit le fondement qui luy escappoit, à la mollification du droict intestine, lequel vous appelez le boyau cullier, par trop avoir mangé des tripes comme avons declairé cy dessus.

Dont une horde vieille de la compaignie, laquelle avoit reputation d'estre grande medicine et là estoit venue de Brizepaille d'auprés Saint Genou devant soixante ans, luy feist un restructif si horrible, que tous ses larrys tant feurent oppilez et resserrez, que à grande poine avesques les dentz, vous les eussiez eslargiz, qui est chose bien horrible à penser. Mesmement que le diable à la messe de saint Martin escripvant le quaquet de deux gualoises, à belles dentz allongea son parchemin.

Par cest inconvenient feurent au dessus relaschez les cotyledons de la matrice, par lesquelz sursauta l'enfant, et entra en la vene creuse, et gravant par le diaphragme jusques au dessus des espauls (où ladicte vene se part en deux) print son chemin à gauche, et sortit par l'aureille senestre.

Soubdain qu'il fut né, ne cria comme les aultres enfans, « mies, mies ». Mais à haulte voix s'ecrioit, « à boire, à boire, à boire », comme invitant tout le monde à boire, si bien qu'il fut ouy de tout le pays de Beusse et de Bibaroys.

Je me doubte que ne croyez asseurement ceste estrange nativité. Si ne le croyez, je ne m'en soucie, mais un homme de bien, un homme de bon sens croit toujours ce qu'on luy dict, et qu'il trouve par escript⁹.

§9

Quelques remarques avant de procéder à une lecture plus techniquement « médicale ». On soulignera d'abord la méfiance du narrateur à l'égard des « sages-femmes », une appellation ici antiphrastique dont Rabelais rira encore dans le *Tiers livre*¹⁰. De la femme dite « sage », il est dressé un portrait peu avenant avec celui de la vieille sorcière (*saga* !), vilaine et « horde » (c'est-à-dire sale et repoussante) qui s'affaire auprès de Gargamelle. Son manque de compétence est évident lorsque des « pellauderies » (matière fécale en forme de peaux mortes) la mettent à l'épreuve : cette prétendue « sage »-femme confond sans frémir l'afflux provenant de deux orifices distincts... Or, il faut savoir qu'à l'époque du *Gargantua* – et encore assez longtemps après –, on ne faisait appel au chirurgien ou au médecin que lorsque l'accouchement se révélait difficile. C'eût dû être le cas ici. Mais le docteur Rabelais reste en retrait de l'épisode ; sa présence amusée se ressent néanmoins partout.

§10

De plus, les commentateurs se sont interrogés sur la signification de la provenance de la médiocre obstétricienne : « de Brizepaille d'auprès Saint Genou ». Détail réaliste (ou « effet de réel » tout au moins) : Saint-Genou en Berry – bourgade mentionnée encore dans le chapitre XLV, où l'on trouvait depuis le XII^e siècle une abbaye bénédictine dont frère Jean semble connaître « l'abbé Tranchelion le bon beuveur¹¹ » – est encore

⁹Rabelais, *Gargantua*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2007, p. 81-83 (nous lisons le texte de *Gargantua* dans cette édition mise au programme de l'Agrégation de Lettres). Voir aussi l'édition des *Œuvres complètes* dont dérive cette reprise au format de poche (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994 [ci-après notée OC]), p. 21-22.

¹⁰Voir *Tiers livre*, XVI, OC p. 401.

¹¹Voir *Gargantua*, XLV, p. 401 : « Lasdaller pour tous respondit. / "Seigneur je suis de saint Genou en Berry [...]» ; puis p. 403 : « "Dont este vous, vous aultres pauvres hayres ? / – De saint Genou, dirent ilz. / – Et comment (dist le moyne) se porte l'abbé Tranchelion le bon beuveur. Et les moyne, quelle chere font ilz ? Le cor dieu ilz biscotent voz femmes ce pendent que estes en romivage. »

aujourd'hui le nom d'une ville d'Indre-et-Loire, proche de Buzançais (dont il arrive à Rabelais de mentionner par ailleurs les cornemuses¹²). Et « Brisepaille » n'est autre que le nom d'un lieu-dit, lui aussi bien réel, de Saint-Genou¹³. On aurait donc, premièrement, une sorte d'« effet de terroir » dont Rabelais s'avère coutumier. Ce serait l'un des aspects de ce qu'on a parfois nommé son « réalisme », appellation discutable et qui a fait couler beaucoup d'encre – peut-être trop. Nonobstant la topographie berrichonne, les éditeurs s'accordent à penser, dans le sillage des gloses de Jacob Le Duchat, premier éditeur critique du texte rabelaisien au XVIII^e siècle¹⁴, que le toponyme de Saint-Genou pourrait aussi receler – grand *Testament* de Villon ou non à l'appui – quelque signification détournée : les contemporains de Rabelais utilisaient, semble-t-il, l'expression *venir de (Brisepaille auprès de) Saint-Genou* pour viser une vieille débauchée¹⁵. Soit l'équivalent d'un tour figuré plus proche de nous comme *avoir quelques heures de vol*, si l'on nous passe la vulgarité de l'anachronisme technologique.

§II

Il faut ici laisser de côté les conséquences théologiques de cet enfantement contre-nature, ainsi que la question éventuellement mystique de la *conceptio per aurem*, qui feraient à elles seules l'objet d'une autre étude. Quant à l'allusion assez obscure (et même crasse) au *Mystère de saint Martin*, il s'y agit – les notes des éditions critiques nous viennent en aide – du diable enregistrant les propos de commères et qui, son parchemin rempli, essaie de l'allonger avec les dents avant de se heurter à un pilier. Soit un clin d'œil obscur et assez nauséabond, puisque la question serait d'essayer, en gros, de desserrer les orifices de la pauvre Gargamelle, serrés par le « restrictif horrible » – et de le

¹²Voir *Tiers livre*, XLV et XLVI, OC p. 491 et 493, où Pantagruel n'ignore pas que Buzançais est célèbre pour ses cornemuses.

¹³Voir tous ces lieux cartographiés, en ligne, sur le site ReNom des Bibliothèques Virtuelles Humanistes.

¹⁴Voir Th. P. Fraser, *Le Duchat, First Editor of Rabelais*, Genève, Droz, 1971.

¹⁵Voir *Œuvres de Maître François Rabelais avec des remarques historiques et critiques de Mr. Le Duchat. Nouvelle édition*, Amsterdam Jean Frédéric Bernard, 1741, p. 20, note 8 : « *Venuë de Brisepaille, d'auprès Saint Genou etc.*] Villon dans son grand Testament : / *Filles sont très belles, et gentes, / Demourantes à Saint Genou, / Près Saint Julian des voventes. / Marches de Bretagne, ou Poitou. / En Languedoc et en Dauphiné, dire d'une femme qu'elle est venuë de Brisepaille, d'auprès de Saint Genou, d'avant ou dès devant tant d'années, c'est désigner une vieille débauchée ; et cela signifie qu'il y a long-temps qu'on a brisé avec les genoux la paille de son grabat.* » L'édition de J. Cerquiglini-Toulet ne fournit pas le même texte du *Testament* : « *Elles sont tres belles et gentes, Demourant a Saint Generou [...]* » (Villon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, huitain CIV, v. 1062-1063 ; sur Saint-Générou, dans les Deux-Sèvres, et les jeux de polysémie que le toponyme induit, voir *ibid.*, note *ad loc.* p. 784). Mais *Saint Genou* est bien la leçon procurée par les deux éditions imprimées par Galliot du Pré, contemporaines de Rabelais.

faire avec les dents¹⁶. Passons.

§I2

Roland Antonioli avait montré¹⁷ que dans cette affaire d'enfantement contre-nature, la narration n'était invraisemblable que pour deux raisons : la taille de l'enfant et l'inversion du processus de la génération. Il écrivait que la remontée du réseau veineux pouvait passer, aux yeux d'un lecteur novice, pour tout à fait possible. Du reste, pour ce qui est de la remontée dans la veine cave, l'auteur reste flou. Comment le bébé remonte-t-il de l'utérus à la veine cave ? Passe-t-il par le foie, d'où est censée partir la veine cave depuis Galien ? Ou par des connexions veineuses mettant directement en lien l'utérus avec la veine cave ascendante ou descendante ? Il faudra y revenir.

L'HIPPOCRATISTE AU TRAVAIL

§I3

Rabelais joue d'abord sur certains *Aphorismes* d'Hippocrate, qu'il venait d'éditer quelque trois ans auparavant (1532), dans la traduction latine de Niccolo Leonicensio, et notamment sur ceux que le médecin de Cos consacre aux accidents de la gestation. C'est notamment vrai pour l'aphorisme v, 34 :

Mulieri in utero gerenti si alvus plurimum profluat, periculum est ne abortat¹⁸.
« Chez une femme enceinte, s'il se produit un flux de ventre abondant, il y a risque de fausse couche¹⁹. »

§I4

Tout le passage qui nous occupe semble une mise en scène de cette sentence décisive. Mais Rabelais en altère la teneur : il ne s'agit pas, dans le cas de Gargantua, d'un avortement, mais d'un accouchement impossible. On pourrait citer aussi l'aphorisme III, 12 (qui fait du reste l'objet d'une controverse entre les Italiens Leonicensio et Manardo, tous deux édités par Rabelais) :

Si vero hyems australis, et pluviosa, et *serena [manchette : εὐδίας .i. tepida, Ga[lenus].] fuerit, ver autem *siccum [manchette : ἀχρηρόν i. squalidum.] et aquilonium, mulieres quibus partus ad ver inest, ex quacunque occasione abortiunt : quæ vero

¹⁶Sur cette comparaison diabolique, parce qu'elle « nous oblige à entrer dans l'univers du fantasme pervers », voir P. Eichel-Lojkine, *Excentricité et Humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 208-209.

¹⁷Voir *op. cit.*, p. 164 sq.

¹⁸*Hippocratis ac Galeni libri aliquot*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹*Aph.*, v, 34, traduit dans Hippocrate, *L'Art de la médecine*, présentation, traductions, chronologie, bibliographie et notes par Jacques Jouanna et Caroline Magdelaine, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 232.

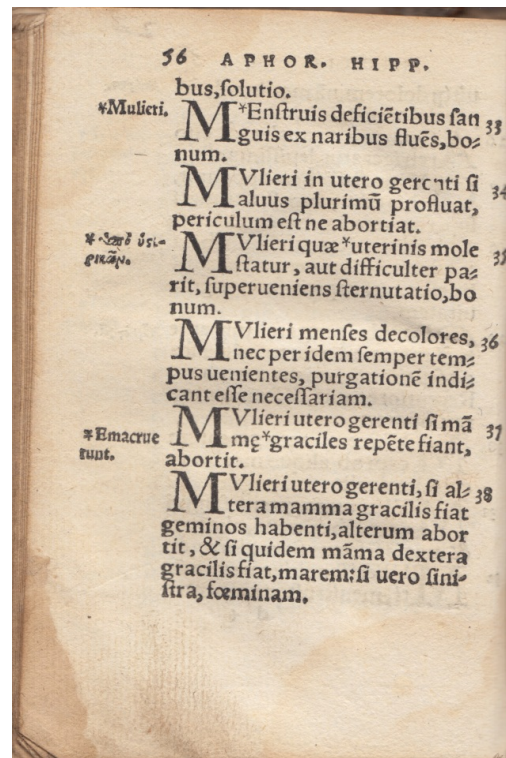


FIG. 1 : Illustration 1. *Hippocratis ac Galeni libri aliquot, ex recognitione Francisci Rabelasi*, Lyon, S. Gryphe, 1532, p. 56. Collection privée.

parient, imbecilles, et morbosos infantes pariunt, quare vel statim intereunt, vel tennes, et valetudinarii vivunt. Cæteris vero difficultates intestinorum, lippitudines sicca fiunt. Senioribus autem destillationes quæ cito interiment²⁰.

« Mais si l'hiver est dominé par les vents du sud, pluvieux et doux, et le printemps sec et dominé par les vents du nord, les femmes qui doivent accoucher au printemps font des fausses couches à la moindre occasion ; celles qui accouchent mettent au monde des enfants faibles ou maladifs, si bien qu'ils périssent aussitôt ou vivent chétifs et maladifs. Chez les autres apparaissent des dysenteries, des ophtalmies sèches et, chez les vieillards, des catarrhes qui tuent rapidement²¹. »

²⁰ *Hippocratis ac Galeni libri aliquot, op. cit.*, p. 29.

²¹ *Aph.*, III, 12, dans *L'Art de la médecine, op. cit.*, p. 220.

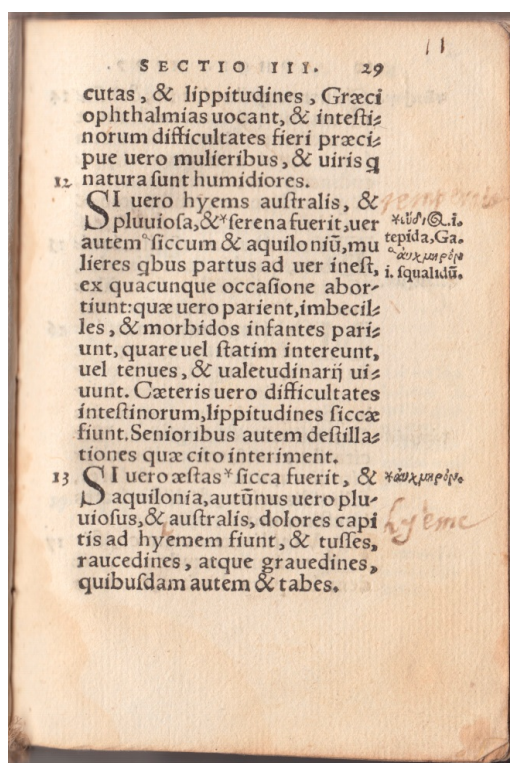


FIG. 2 : Illustration 2. *Hippocratis ac Galeni libri aliquot, op. cit.*, p. 29.
Collection privée.

Or, Gargamelle danse « sur l'herbe drue²² »... le 3 février ! La précision calendaire est d'importance, car les caractéristiques des saisons ainsi que leurs éventuels dérèglements peuvent entraîner, d'après Hippocrate, des accidents chez les femmes enceintes. L'hiver de la naissance du jeune géant – Gargantua n'a pourtant rien d'un prématuré qu'on eût attendu au printemps – semble avoir été pluvieux. La journée festive qui accueille l'heureux événement est propice à une partie de danse dans un endroit qu'on imagine plutôt humide (la « saulsaie »). En ce début de *Gargantua*, nous aurions donc, si l'on en croit le médecin ancien, un concours de circonstances assez néfastes pour la naissance de l'enfant. Or, Rabelais se plaît à faire naître malgré tout le petit Gargantua, en dépit de ces signes avant-coureurs qui promettaient quelque fausse couche ou avortement (dans le cas d'une naissance au printemps).

²²*Gargantua*, III, p. 67 ; *OC* p. 17 : « Après disner tous allerent (pelle melle) à la saulsaie : et là sus l'herbe drue dancierent au son des joyeux flageolletz et doulces cornemuses [...] ». La leçon « herbe *dure* » (1542) semble une coquille, corrigée comme telle par l'éditrice.

§16

Il est saisissant de voir que, dans son édition de la traduction latine des *Aphorismes* par Leonicensio, Rabelais a pourvu de plusieurs manchettes les sections III et V (qui traitent notamment de la gestation) – et ce, en plus grand nombre que les autres. Or, ces manchettes (*marginalia* imprimés) sont par excellence le lieu où la plus-value philologique rabelaisienne se marque (souci du lexique, restitution du texte original, insistance sur la *proprietas* grecque, ajouts de texte, synonymes, etc.), comme plusieurs travaux récents l'ont noté²³. Dans le passage qui nous concerne, une manchette – celle qui concerne la traduction de l'adjectif εὐδιος [*eudios*], « doux » ou « tiède » (en parlant du temps qu'il fait) – est à elle seule un vestige condensé des interrogations philologiques de Rabelais. En effet, l'une des lettres médicales (IX, 1) du médecin ferrarais Giovanni Manardo – dont Rabelais avait publié le second tome des *Epistolæ medicinales* deux mois avant son édition des *Aphorismes* – porte en grande partie sur l'aphorisme III, 12, sur ses implications et sur sa tradition textuelle²⁴ ; à la fin de sa démonstration, qui constitue une critique des vues de Leonicensio et de sa traduction, Manardo propose de considérer l'adjectif εὐδιος comme inauthentique, puisqu'il ne figure d'après lui que dans le commentaire de Galien et non dans le manuscrit hippocratique qu'il a pu avoir à sa disposition. Rabelais suit fidèlement ce choix et rend en manchette la paternité de l'adjectif au commentateur « Ga.[*lenus*] » (et non à Hippocrate). L'amendement de la traduction latine (*tepidus* plutôt que *serenus* ou *tranquillus*) est discret, mais il confirme que Rabelais se range du côté de Manardo, dont il a lu et édité les développements sur le sens du vocable en contexte. À quels hivers – « doux » ou non (en plus d'être ventés et pluvieux) ? – doit-on les accidents qui surviennent aux femmes en couche ? Voilà la question que Rabelais lecteur d'Hippocrate se posait, après sa lecture du commentaire de Manardo. Difficile de ne pas considérer, à la lueur de tels soubassements textuels (le *corpus hippocraticum* transmis ou glosé par ses traducteurs et commentateurs néo-latins), l'accouchement hivernal de Gargamelle comme la mise en fiction souriante d'une interrogation philologique à laquelle Rabelais, éditeur de Manardo puis de la traduction de Leonicensio, donnait toute son importance.

§17

²³Voir les travaux de C. La Charité cités à la note 3 ; on peut encore ajouter : *Id.*, « *Veluti per transennam* : formes de l'annotation dans les travaux philologiques de Rabelais », *Formes du texte latin au Moyen Âge et à la Renaissance*, Actes du IV^e Congrès de la SEMEN-L (4-6 juin 2015), à paraître.

²⁴Voir Jo. Manardi Ferrariensis medici *Epistolarum medicinalium Tomus Secundus, nunquam antea in Gallia excusus* [éd. Rabelais], Lyon, S. Gryphe, 1532, *Epist.* IX, 1, p. 316-346. – Témoins cruciaux du travail de réédition de Rabelais (et de ses propres préoccupations de lecteur), les nouvelles manchettes ajoutées dans cette lettre IX, 1 (absentes de l'éd.-source de Bologne, Faelli, 1531) : « εὐδιον. », « *Hyemis temperatura.* », « *Hippocratis Aphor. 12. particu. tertia, nullus adhuc interpres assecutus est.* », « *In Hippocratis libris voces additæ plerunque.* », etc.

Le bébé, lui, naît finalement sain et sauf... et plutôt bien portant. Mais comment être certain que sa vie utérine ne lui aura laissé aucune trace ? Le jeune Gargantua sera bientôt qualifié de « phlegmaticque » à deux reprises²⁵ ; aussi faut-il prendre au sérieux Emmanuel Naya quand il écrit que « la jeunesse du géant comprise entre sa naissance et sa formation est placée sous le signe du phlegme ou pituite²⁶ ». Or, comme le rappelle aussi Emmanuel Naya, certains accès de pituite se trouvent présentés par Manardo – qui suit en cela les médecins arabes, certes avec prudence – comme la conséquence possible de maladies consanguines contractées *in utero*²⁷... Le jeune géant devrait-il son excès de phlegme (en particulier celui de sa « complexion naturelle ») à son ancienne vie utérine, dont la fin fut agitée ?

§18

Quoi qu'il en soit, Docteur Rabelais et Mister Alcofribas sont un seul et unique humaniste, autant dire le même lecteur dont les « travaux savants » (comme si les autres ne l'étaient point !) nourrissent l'œuvre comique pour mieux s'y voir exposer et altérer. Le passage des langues de l'Antiquité (le grec et le latin) à la « vernacule gallique » assure une *translatio studii* ludique dans laquelle l'idiome vulgaire peut revêtir, pour mieux en rire, déguisements savants et masques érudits.

VOUS AVEZ DIT « COTYLÉDONS » ?

§19

C'est une évidence : l'une des sources comiques du passage vient de l'utilisation concomitante d'un lexique et d'expressions quotidiennes ou basses, ainsi que de boutades gaillardes, couplée à celle d'un vocabulaire technique marqué, qui doit nous apparaître d'autant plus décoiffant que dans les années 1530, le vocabulaire médical en vernaculaire en est encore aux balbutiements. On prendra donc toute la mesure de ce que « droict intestine » (*rectum* [*intestinum*] : lexie précisément utilisée par Leoniceno dans sa traduction des *Aphorismes* édités par Rabelais), « diaphragme », « cotyledons de la matrice » (deux calques du grec) ou « vene creuse » (pour veine-cave) ont de tout à fait spécifique. Rien de tout cela ne se lit, évidemment, dans les *Chroniques gargantuines* anonymes. Le bon bourgeois lyonnais qui découvrait le *Gargantua* rabelaisien devait avoir l'impression qu'on lui parlait chinois.

§20

En ce qui concerne *diaphragme*, qui peut nous paraître aujourd'hui assez banal, il est tout à fait étonnant, qui plus est dans un texte de fiction (*a fortiori* française) publié

²⁵Voir *Gargantua*, VII, p. 89 et XXI, p. 197.

²⁶E. Naya, *Rabelais. Une anthropologie humaniste des passions*, Paris, Puf, 1998, p. 15.

²⁷*Ibid.*, avec renvoi à Manardo, *Epistolarum medicinalium Libri XX*, Lyon, G. et M. Beringen, 1549, VII, 2, p. 136 (soit dans l'édition de Rabelais : *Epistolarum medicinalium Tomus Secundus*, op. cit., p. 71).

à cette époque ; dans la traduction latine de Wilhelm Cop (*Copus*) du *De locis affectis* de Galien, *diaphragma* était encore rendu par *septum transversum*. Preuve que même en latin, le calque hellénisant ne faisait pas encore l'unanimité chez les humanistes. Même chose pour la « vene creuse » : Rabelais écrira « veine cave²⁸ » une fois dans les matériaux du *Cinquiesme livre*. Jean Céard a montré que l'invention du lexique médical en vernaculaire était, surtout avant 1550, une affaire de tâtonnements²⁹. Pour ce qui est de « larrys », qui fait une paronomase comique avec « eslargis », il s'agit en revanche d'un vieux mot, qui signifie « coteau inculte » ou « lande » au Moyen Âge. Technicité extrême et vieux vocabulaire imagé : c'est assurément l'une des sources de la dissonance comique du passage.

§21

Mais revenons à notre *venter inferior*, c'est-à-dire à la partie du ventre (tripartite, pour les Anciens) qui se trouve située, précisément, sous le diaphragme. Une entrée dans l'atelier de Rabelais s'offre à qui relève l'utilisation de l'expression « cotylédons de la matrice », on ne peut plus technique, à laquelle l'auteur ne reviendra plus ultérieurement dans sa fiction. Véritable hapax dans les *Aphorismes* d'Hippocrate, ces « cotylédons » n'y apparaissent qu'à une seule reprise, dans l'aphorisme V, 45 :

Quæcunque mediocriter corpora habentes, abortiunt, secundo aut tertio mense sine occasione manifesta : his *acetabula [manchette : κοτυληδόνας.] uteri plena mucoris sunt, et non possunt ex pondere foetum continere, sed disrumpuntur³⁰.

« Chez les femmes de constitution moyenne qui font une fausse couche au deuxième ou au troisième mois, sans raison apparente, ce sont les cotylédons qui, emplis de mucosités, ne peuvent retenir l'embryon en raison de son poids et se brisent³¹. »

§22

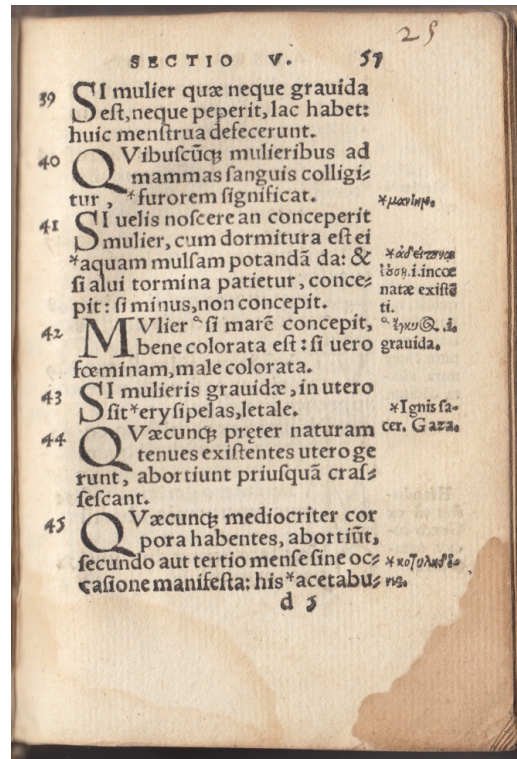
Voilà – à très gros traits – ce qui nous est décrit avec l'accouchement loufoque de Gargamelle, à cette différence qu'elle n'est pas au deuxième ou troisième mois, mais au onzième, comme on sait. Cet aphorisme V, 45 est la source fondamentale du passage rabelaisien, à partir de laquelle les autres sous-textes rayonnent. Car il n'y aurait guère ici qu'une coïncidence en matière de « cotylédons », si Rabelais n'avait pas fait figurer dans son édition des *Aphorismes*, en manchette face au texte latin de Leoniceno, la manchette

²⁸Voir *Cinquiesme livre*, XLII, OC p. 828.

²⁹Voir J. Céard, « Remarques sur le vocabulaire médical de Rabelais », F. Giacone (dir.), *La Langue de Rabelais – La langue de Montaigne (Études rabelaisiennes, XLVIII)*, Genève, Droz, 2008, p. 61-71.

³⁰*Hippocratis ac Galeni libri aliquot, op. cit.*, p. 57-58.

³¹*Aph.*, V, 45, dans *L'Art de la médecine, op. cit.*, p. 233 (et la note *ad. loc.*, p. 332).



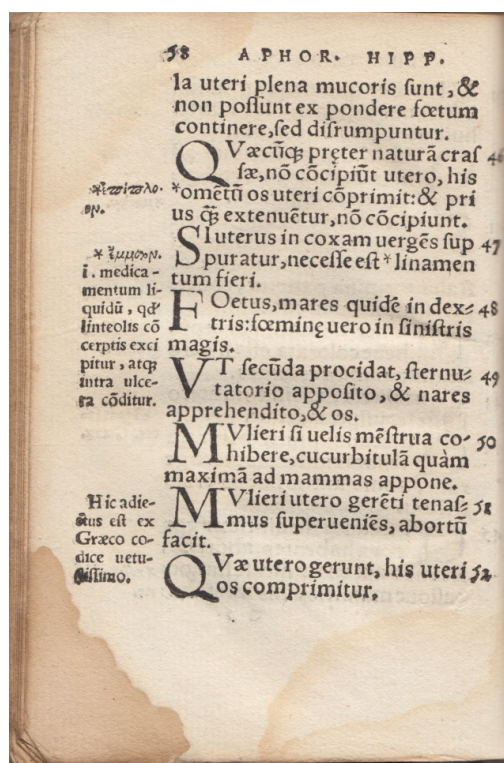
grecque : « κοτυληδόνες » [*kotyledones*], « cotylédons ». Soit une preuve que, comme souvent en marge de ses éditions, le médecin philologue voulait insister sur la propriété du terme en sa langue d'origine.

§23 Mais pourquoi s'arrêter sur ce détail anatomique ? Précisément parce que l'Antiquité ne s'accorde pas sur l'identification (et, à vrai dire, sur l'existence même) de ces fameux « cotylédons », présents ou non auprès de l'utérus de la femme. Rabelais met le doigt sur une controverse médicale.

§24 Pour Démocrite, Épicure, ou encore Diogène d'Apollonie, les cotylédons sont des protubérances charnues de part et d'autre de l'utérus, que l'embryon « tête » pour se nourrir. Pour Aristote, il s'agit aussi d'un aliment pour le fœtus, mais il ne mentionne cette partie charnue et comestible, qui présente lobes, puis ou aspérités, que chez certains animaux³².

§25 Galien, quant à lui, n'a pas la même entente de ces *cotylédons*. Pour lui, ils existent chez la femme et constituent un ensemble de vaisseaux qui permettent de relier le fœtus à la matrice, ou plus précisément les « abouchements » (*stomata*) de ces vaisseaux. Ra-

³²Voir Aristote, *Gen. anim.*, II, 7, 745b sq. et *Hist. anim.*, passim.

FIG. 3 : Illustrations 3 et 4. *Hippocratis ac Galeni libri aliquot, op. cit.*, p. 57-58.

belais est évidemment remonté au corpus galénique pour faire sienne la teneur du texte d'Hippocrate. En premier lieu, il s'est adressé aux *Commentaires* de Galien aux *Aphorismes* (en l'occurrence, ici, à v, 45), au cours desquels on peut lire – dans la première traduction française du texte, assez libre (celle du Tourangeau Jean Brèche, peut-être connu de Rabelais) :

Femmes étant de moyenne corpulence : c'est ne trop maigres : n'y aussi trop grasses : lesquelles abortent le deux et troysiesme moys, sans cause manifeste, et apparente, comme de grande fiebvre, flux de ventre, flux de sang, ou erysipelas en la matrice : ou que icelle femme ayt saulté trop fort, ou cryé, ou d'ennuy, ou de courroux, ou de crainte et paour, ou de faulte de menger et se nourrir : *c'est que les cotyledons de la matrice* [manchette : *Kotyledones, id est, Acetabula. vide Galen. Comment. hic : et li. xv. de usu part. et in li. de ute. sect.*] qui sont petitz boutz et bouches des venes et arteres, ainsi que petites tumeurs au dedans de la matrice, ausquelles est lyé le fruyct de la femme : et par lesquelles est porté le nourrissement à l'enfant, *sont pleins de pituite, et humeur lente et froide* : parquoy ne peuvent retenir la pesanteur

du fruict, d'aultant que ceste pituite les a renduz molz et foibles, ainsi se rumpent, et le fruict tombe³³.

§26

« Que icelle femme ayt saulté trop fort » (Leonico : « *salto gravida mulieris vehementiore* ») : ne serait-ce à une telle agitation sautillante que Gargamelle, danseuse gravis, doit ses complications ?

§27

Comme l'indiquent les manchettes de Jean Brèche, d'autres lieux du corpus galénique mentionnent les cotylédons. Il s'agit d'abord du *De usu partium* (*De l'utilité des parties du corps humain*), vaste traité anatomico-physiologique de référence, que tous les médecins connaissent à la Renaissance. On lit en xv, 5 (où l'aphorisme v, 45 d'Hippocrate est dûment cité) :

Le liquide amniotique présente une utilité assez grande ; en effet, le fœtus nageant pour ainsi dire dans ce liquide perd de son poids, et remonte, de sorte qu'il devient moins lourd, pour les ligaments qui le rattachent à la matrice. C'est cette idée qui a fait dire à Hippocrate (*Aph.* v, 45) : « Quand les femmes grosses avortent au bout de deux ou trois mois, sans cause apparente, c'est que les cotylédons sont pleins de mucosités ; ne pouvant plus supporter le poids du fœtus, ils se rompent. » Il appelle cotylédons les orifices des vaisseaux qui pénètrent dans les matrices, ainsi que cela a été démontré dans d'autres livres (*Comm. sur les Aph.* V, 45 ; *De la sem.* i, vii), et dit qu'ils ne peuvent porter et soutenir l'embryon quand ils sont remplis de mucosités, mais que, cédant au poids, ils se rompent. Cet accident arriverait perpétuellement à toutes les femmes grosses si le fœtus, en nageant dans le liquide amniotique, ne devenait plus léger, et si par conséquent il n'en résultait pas un moindre tiraillement pour les vaisseaux qui s'abouchent à ceux de la matrice³⁴.

§28

³³Les *Aphorismes d'Hippocrates* [...] Traduits du Grec mesme en François, par M. Jehan Breche de Tours [...], Paris, J. Kerver, 1552, f. 175r-v. – La traduction latine par Leonico se lisait ainsi : « *Sine manifesta occasione ait febre vehemente, et alvi fluxu, vel profluvio sanguinis, vel erysipellate in ipso utero constituto, vel salto gravida mulieris vehementiore, vel clamore, vel mærore, vel ira, vel timore, vel victu parciore, vel tali aliquo actu, seu passione. Fit enim verisimile, in his esse plena mucore ora vasorum venientium ad uterum, ex quibus secunda pendent, quæ ora, acetabula nominavit, non sicuti quidam arbitrantur adnatas ipsis carnes adenosas. Nam uti ipse inquit in primo libro De passionibus mulieribus. Acetabula inquit sunt ora venarum et arteriarum, quæ ferunt ad uterum.* » (*Galen Opera*, Bâle, A. Cratander, 1529, f. 412 r).

³⁴Galien, *De usu partium*, xv, 5, trad. Daremberg, dans *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, Paris, J.-B. Baillière, 1854-1856, vol. 2, p. 142-143.

Dans la traduction latine de Niccolò da Reggio, que Rabelais avait consultée, le mot-clé avait été conservé en grec³⁵.

EN MARGE DE SON ALDINE

§29

Ce n'est pas tout. Dans le *De semine* (*De la semence* ou *Du sperme*), Galien démontre l'ignorance de ceux qui accusent Hippocrate d'appeler *cotylédons* les excroissances de chair poussant tout autour des orifices des vaisseaux dans certaines espèces animales. Or, pour Hippocrate, nous dit Galien, les cotylédons sont en réalité les extrémités des vaisseaux à travers lesquels, chaque mois, le résidu du sang provenant de tout le corps se déverse dans la matrice. On ne sera pas étonné de découvrir que Rabelais avait lu ce passage³⁶, soulignant plusieurs mots dans son édition grecque avant d'annoter en marge « *Cotyledones* » :

§30

Ajoutons qu'une autre note autographe fort semblable – « *Cotyledones uteri* » : « cotylédons de l'utérus » – se lit face à tel passage du traité *De uteri dissectione* (*De l'anatomie de l'utérus*) qui réaffirme, après Praxagoras, l'existence de cotylédons chez la femme³⁷. Ce *locus similis* a lui aussi bénéficié de quelques soulignements (noms de Dio-

³⁵Voir *Claudii Galeni Pergameni, secundum Hippocratem medicorum facile principis opus de usu partium corporis humani [...]*, Nicolao Regio Calabrio interprete, Paris, S. de Colines, 1528, p. 436 : « *Ad hanc enim mentem dicebat et Hippocrates. Quæcunque in utero habentes, abortiunt bimestres et trimestres, absque manifesta causa, iis κοτυληδόνες mucilagine plenæ sunt, et non possunt continere embryon præ gravitate, sed ipsum abrumpitur, κοτυληδόνας, hoc est acetabula quidem nominans, orificia vasorum, quæ ad matrices perveniunt. (monstratum enim fuit et hoc in aliis) non posse, dicens idem, ipsas vehere et portare embryon, quum mucilaginosæ factæ fuerint, sed permittere à pondere abrumpi* ». – Sur l'importance qui fut celle de la traduction de Regius, voir S. Berlier, « Niccolò da Reggio traducteur du "De usu partium" de Galien. Place de la traduction latine dans l'histoire du texte », *Medicina nei secoli. Arte e Scienza*, 25/3, 2013, p. 957-978.

³⁶Voir, pour une traduction latine que put consulter Rabelais – celle de Gontier d'Andernach –, *Claudii Galeni Pergameni libri duo De Semine. Joanne Guinterio Andernaco interprete*, Paris, S. de Colines, 1533, *De semine*, I, 7 [cf. Kühn, IV, p. 537-538], p. 23-24 : « *Verum longiori spatio tum semine augescens tum et vulva magis ac magis in se contracta, alias alia ipsius particula semen apprehendit. Tamquam vero membrana quæ id comprehendit, mollis adhuc existat et vasa patescant, uterus membrana per ipsa occurrit : quemadmodum polypi, ut acetabulis contingant. Ita enim vasorum corpora polyporum acetabulis respondent, eoque ipsa non alio nomine appellant. Cæterum de hoc absolutius quinto libro de Hippocratis anatome tractavi, ignorantiam eorum persequens qui virum criminabantur, putabantque carnes quæ vasorum oris in nonnullis animalium obnascuntur, acetabula ipsum nuncupare. Vera autem acetabula vasorum fines sunt, per quos sanguinis superfluum singulis mensibus ex toto corpore in uterum derivatur* ».

³⁷Voir *Cl. Galeni medici Libri quatuor [...]* Jano Cornario medico interprete, Bâle, J. Froben 1536, *De uteri dissectione*, §10 [cf. Kühn, II, p. 905], p. « 121 » [sic pro 112] : « *Juxta hæc vasa etiam Cotyledones sive*

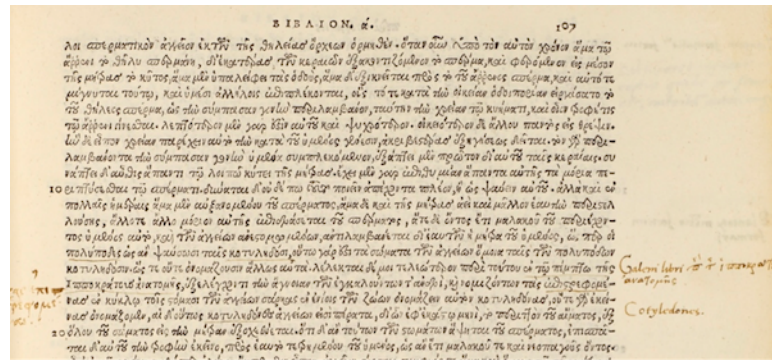


FIG. 4 : Illustration 5. Γαληνού α'. *Galenus librorum pars prima* [...], Venise, héritiers d'Alde Manuce, [1525], 1ère partie, f. 107 r (détail). Sheffield, University Library, cote f 882*. Marge extérieure (à droite) : annotations autographes. (© Université du Québec à Rimouski et Université François-Rabelais de Tours)

clès et de Praxagoras, etc.), peut-être plus tardifs

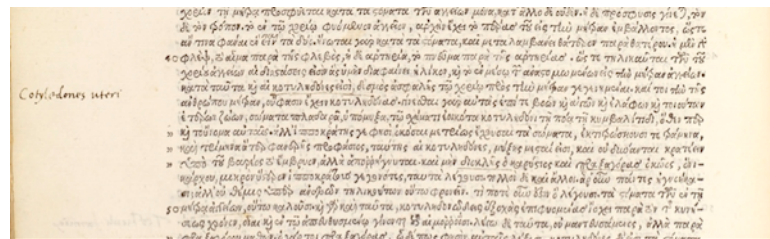


FIG. 5 : Illustration 6. Γαληνού α'. *Galenus librorum pars prima* [...], op. cit., f. 97 v (détail). Marge extérieure (à gauche) : annotation autographe. (© Université du Québec à Rimouski et Université François-Rabelais de Tours)

acetabula sunt, vinculum firmum secundæ ad uterum existentes, quanquam hominis uterum cotyledonas habere, sint qui negent. [manchette : *Cotyledones*] *Nasci enim eas in vaccis, capris, ac cervis, atque aliis animalibus aiunt, corpuscula laxa, mucosa, figura cotyledoni herbæ, quæ et cymbalitis dicitur, similia, unde et nomen habent.* [manchette : *Quid sint in brutis cotyledones*] *Verum Hippocrates utique ait, Quæcunque moderata habentes corpora bimestres aut trimestres abortiunt, [...] Atqui Diocles Carystius, et Praxagoras Cous Nicarchi filius, paulo post Hippocratem nati hæc eminentias ad cotyledonum similitudinem innascentes circa imprægnationis tempus habent, quales item in intestino recto in hæmorrhoidibus fiunt. Dico autem hæc non ex vaticinio, sed à Praxagora doctus. Praxagoras nanque in hunc modum dicit, his verbis, Cotyledones sunt oscula venarum ad uterum pervenientium. Quare quòd habeat sanè uterus cotyledones, et quatenus hæipsæ ab ipsis quæ in brutis animalibus sunt differant, ex dictis manifestum jam factum esse opinor. »*

§31 C'est bien *en marge* de ses études médicales que l'humaniste écrit sa fiction. L'étude mériterait d'être poussée plus avant, car cet exemplaire annoté, document incomparable, est encore loin d'avoir livré tous ses secrets – secrets d'un atelier de celui qu'on ne craindra pas de qualifier de *Rabelais le marginal*³⁸.

§32 À la lumière du Galien de Sheffield, il est désormais clair que notre futur « docteur en médecine » connaissait absolument tous les lieux galéniques consacrés à la question des cotylédons. On discerne comment son travail montpelliérain sur les *Aphorismes* d'Hippocrate – prélude à l'édition parue chez Gryphe – ouvrait un vaste champ de recherche, dont il put donner quelque version bouffonne dans *Gargantua*. Et ce, à partir d'un seul mot ou presque : *cotylédons*. Comme souvent chez Rabelais le lexiculaire, une question de taxinomie antique ouvre un monde de références. Ici, les préoccupations du médecin et du botaniste se rejoignent autour de ce cas polysémique : chez Dioscoride (IV, 91), par exemple, Rabelais trouvait mention d'un autre cotylédon, la plante que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de « nombril de Vénus » (*Cotyledon umbilicus* L.). Galien, dans son *De uteri dissectione*, effectuait déjà le rapprochement.

MANARDO ET LES COTYLÉDONS

§33 Rabelais effectua-t-il ce long travail de relecture de Galien afin de comprendre un seul mot des *Aphorismes* d'Hippocrate et d'en relever la *proprietas* en manchette ? – Presque ! – De quoi ne serait pas capable, en effet, un humaniste digne de ce nom, lorsqu'il met en œuvre ce que Manardo appelle la connaissance précise et attentive des dénominations (« *exacta nominum notitia*³⁹ »), si importante dans l'étude de la médecine, selon le Ferrarais ?

§34 En réalité, le roman philologique n'est pas tout à fait complet ; car il faut ajouter au voyage rabelaisien entre les livres de médecine une escale supplémentaire : précisément un passage de son édition du second tome des *Épîtres médicales* de Manardo qui, deux mois avant l'édition des livres d'Hippocrate et de Galien, posait au Chinonais la même *quæstio vexata* des cotylédons. En effet, toute la lettre XII, 1 du recueil de l'Italien est consacrée à deux petits récipients qui servent aussi fréquemment, en latin, d'unités de mesure : *cochlear* et *acetabulum* (nom latin pour le *cotylédon* grec). Voici un extrait de cette lettre qui – en plus de l'aphorisme V, 45 d'Hippocrate – dut renvoyer Rabelais à

³⁸Sur cette question (et le cas de Guillaume Budé), voir les réflexions suggestives proposées par A. Gratton dans son article « Is the History of Reading a Marginal Enterprise ? Guillaume Budé and His Books », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 91, n° 2, juin 1997, p. 139-157.

³⁹Voir *Epistolarum medicinalium Tomus Secundus*, op. cit., p. 36.

ses études cotylédoniennes, et aux lieux galéniques parcourus *supra*. Manardo s'adresse à son ami médecin Vincenzo Caprili (*Vincentius Caprilus*), dont il résume, semble-t-il, le propos contenu dans une précédente lettre :

« Tu ajoutes ensuite : “*Acetabulum* signifie en latin la même chose que *cotylédon* en grec. Le mot a plusieurs acceptions différentes ; de même la *cotyle* était-elle dans les banquets des Grecs une mesure de vin, dont il subsisterait encore aujourd’hui des vestiges chez certains religieux. Les Romains en usaient aussi pour assaisonner leurs plats, et c’est du vinaigre (*acetum*) qu’*acetabulum* tire son nom : ce récipient est petit, arrondi et légèrement concave, comme on le voit pour la cuiller (*cochlear*). Cette forme vaut son nom à une plante, parce que ses feuilles qui ressemblent à l’*acetabulum*. Le polype a aussi des *acetabula* ; et Galien appelle *cotylédons* de l’utérus certaines parties creuses auxquelles est rattaché le fœtus, ainsi que des cavités osseuses ».

Addis præterea acetabulum idem esse Latinis, quod Græcis cotyledon, multasque ac diversas significationes habere, Cotylam quoque, in Græcorum conviviis, vini mensuram fuisse, cujus apud religiosos quosdam viros, adhuc extent vestigia : [manchette : Acetabulum.] Romanos vero ea usos ad intinctus, et ab aceto vocasse Acetabulum, cujus forma esset parva, rotunda, sensim in concavitatem desinens, ut in cochlearis figura cernitur. Ab hac figura hærbam [sic] quandam vocatam, quia folia habet acetabuli figura : [manchette : Cotyledones.] Et Acetabula in pisce Polypo, et apud Galenum uteri cotyledones, partes scilicet concavas, in quibus fœtus hæret, et ossium cavitates⁴⁰.

§35

Et Manardo de revenir sur certaines assertions de son correspondant, en particulier sur la différence entre les deux récipients examinés. Dans cette lettre à Caprili – au long de laquelle, en marge de l’édition publiée par Gryphe, les manchettes sont toutes à attribuer à Rabelais –, on n’en saura guère plus sur l’anatomie de l’utérus ; les éclaircissements de Manardo concernent en priorité le *cotylédon* comme contenant lié à la (au) *cotyle*⁴¹. Ce souci antiquaire de la restitution des *realia* grecs et romains, en particulier des outils et des unités de mesure, fut une passion de l’époque de Manardo et de Rabelais : tous les humanistes avaient lu le *De asse* de Guillaume Budé (1515), qui ne méconnaît pas, au

⁴⁰ *Ibid.*, p. 539-540. – Je traduis.

⁴¹ *Ibid.*, p. [5]42-543 : « *Cotyledon facta est à cotyla Græcorum in poculis et convivio mensura vini et vasculo* ».

cinquième livre, l'*acetabulum* – non plus que ses successeurs Alciat ou Agricola qui, dans leurs *De mensuris* respectifs (1530 et 1533), avaient repris la question.

§36

Éditeur de Manardo puis d'Hippocrate et Galien, Rabelais avait donc été sommé de prendre en considération la polysémie d'un mot-clef engageant de multiples interrogations philologiques.

PENDANT CE TEMPS, RÖSSLIN

§37

Les tribulations de Gargamelle, dont Rabelais narre facétieusement les rudesses, ne manquent pas non plus d'être contemporaines, à un an près, de la traduction française du premier traité dédié exclusivement à la grossesse et à l'accouchement. Il s'agit de l'ouvrage d'Eucharius Rösslin, publié d'abord en allemand (1513), et dont le succès, notamment à partir de la version latine de 1532, fut considérable en Europe. Ce premier « traité d'obstétrique⁴² » était en réalité une compilation des Anciens – mais, pour la première fois, les indoctes étaient en mesure de s'appropriier la teneur de cette discipline et d'un savoir-faire dont la nécessité se faisait sentir chaque jour plus dramatiquement, tant la mortalité infantile, comme celles des femmes en couches, était élevée. Il y a fort à parier, cependant, que les sages-femmes du *Gargantua* n'ont pas pris connaissance de l'ouvrage de Rösslin. À leur décharge, il faut dire que la première traduction française (Paris, Jean Foucher, 1536) – qui connut plusieurs rééditions après que Paul Bienassis, médecin poitevin, en eut repris la lettre – fut postérieure à *Gargantua*. Rabelais, lui, avait pu lire le médecin allemand en latin, dans la version intitulée *De partu hominis, et quæ circa ipsum accidunt* – d'autant que cette traduction faite pour les savants, due à Rösslin fils ou à Christian Egenolff, reparaisait précisément en 1535, en France, à la faveur des caractères du Parisien Louis Blaubloom, imprimeur (entre autres) d'un certain Clément Marot... que Rabelais rééditait alors chez Juste⁴³.

§38

Ouvrons donc le traité de Rösslin dans la traduction française de 1536 – qui porte pour titre (plus éloquent qu'économe) : *De divers travaux et enfantemens des femmes, et par quel moyen l'on doit survenir aux accidens qui peuvent escheoir devant et après iceulx travaux [...] –* ; au chapitre VIII, « De celles qui avortent et des causes de ce

⁴²Sur Rösslin, les rééditions de son ouvrage et sa postérité, voir V. Worth-Stylianou, *Les Traités d'obstétrique en langue française au seuil de la modernité. Bibliographie critique des « Divers travaux » d'Euchaire Rösslin (1536) à l'« Apologie de Louyse Bourgeois sage femme » (1627)*, Genève, Droz, 2007, p. 88 sq.

⁴³Voir G. Berthon, « Rabelais éditeur des œuvres de Clément Marot (1533-1535) », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, 2018, à paraître.

mal : et des remedes qui les en peuvent garder », nous retrouvons les préoccupations de Rabelais l'obstétricien. Permettons-nous d'en citer un assez long passage :

[...] Item advient quelque fois que les nerfz qui lient l'enfant à la matrice de sa mere par lesquelz il prent son nourrissement sont estoupez des humeurs : ou sont rompuz par inflations qui trop les estendent : parquoy est fait que l'enfant privé du nourrissement convenable meurt au ventre de sa mere. Et cela est la mesme cause pourquoy le germe chet au .ii. ou .iii. mois après la conception : ainsi que tesmoigne Hippocras : lequel dit en ceste maniere. Toutes femmes (dit il) de moyenne corpulence, c'est à dire, ne trop grasses ne trop mesgres, qui auront conceu : s'il advient qu'elles advortent le second ou troisieme mois après, dire fault evidentement et necessairement que c'est pourtant que les cotiledens [*sic*] trop estenduz et chargez ou grevez de mauvaises humeurs se rompent et ne peuvent plus soutenir ne nourrir le fruict. Semblablement aussi dit Avicenne, usant des mesmes paroles dessusdictes.

[...] Item le dessusdict avortement peult venir de gloutonnie : quant par icelle l'enfant suffoque : et son nourrissement corrompu : Car tout ainsi que par trop boire et menger ne peult estre faicte suffisante digestion en l'estomac, aussi ne se peult faire que de telles viandes mal cuyttes le sang ne soit corrompu qui devoit nourrir l'enfant.

[...] Item les femmes avortent par l'indisposition de l'air qui se fait quant soudainement l'estat et qualité de l'air est muée, car comme dit Hippocras : toutesfois et quantes que l'hyver est humide et le printemps sec et froid : celles qui enfantent en la saison d'iceluy printemps avortent facilement sans aultre cause ou si elles n'avortent elles enfantent en grant difficulté : et n'ont enfans viouches [*sic*], mais maladifz, et qui meurent incontinent : ou s'ilz ne meurent ilz ne sont jamais guieres sains.

[...] Item l'avortement advient par trop grande agitation de co[rp]s, c'est à sçavoir quant les femmes grosses travaillent trop ou dencent lascivement et saultent trop et avec aucun mouvement se gectent souvent à la renverse.

Item toutesfois et quantes qu'elles tresbuchent et cheent rudement : comme quant par fortune quelcun en les boutant ou frappant autrement leur fait effort en quelque partie du corps.

[...] Or après avoir congneu les causes et les signes du peril : il nous est convenable escrire aucuns remedes pour les éviter. Et premierement la femme se doit abstenir de toutes choses qui sont causes de la faire avorter, comme dessus a esté dit par ordre. Si donc la femme est en denger pour la largeur et spaciosité de l'entrée de la matrice, on luy doit appliquer choses qui restraignent ; comme sont baings : fumigations : oignemens : emplastres et odeurs dont cy dessus a esté parlé au .v. chap.

et tout ce qui a puissance de luy restrandre les moys quant ilz coullent trop.⁴⁴

§39

Tout à trac, on retrouve ici bon nombre d'éléments mis à contribution dans la fantaisie rabelaisienne : les lieux hippocratiques, l'agitation dansante, les « nerfz qui lient l'enfant à la matrice », volontiers altérés en « *cotyledens*⁴⁵ », et surtout les « choses qui restraignent » – parmi lesquelles il faut inclure, à coup sûr, quoique Rabelais n'en ait pas fourni la composition exacte, le « restrictif si horrible » administré par les sages-femmes de Saint-Genou !

§40

En parallèle du traité de Rösslin, dont il semble la contre-indication pastiche, le chapitre VI de *Gargantua* révèle sa vraie nature : par sa gestation intertextuelle, il n'est autre que la réussite comique d'un *avortement raté*. Miracle s'il en est ! Rabelais y a mené à bien son exploit paradoxal : l'épisode-monstre est à la littérature ce que le jeune géant et sa mère sont à la nature – un prodige.

EN PASSANT PAR LA « VEINE CREUSE »...

§41

Pauvre Gargamelle !... Nous savons aujourd'hui que la femme ne possède pas de cotylédons au sens que Galien leur donnait, et que la vascularisation du fœtus se fait par des artérioles et des veinules dont l'abouchement ne se voit pas ; mais les médecins ont

⁴⁴ *Divers travaux et enfentemens des femmes, et par quel moyen l'on doit survenir aux accidens [...] par excellent medicin de Francfort, maistre Euchaire Rodion [...]*, Paris, J. Foucher, 1536, f. xliiii r - xlix r. – Pour le texte latin, voir *De partu hominis, et quæ circa ipsum accidunt. Libellus D. Eucharîi Rhodionis, Medici*, Francfort, Ch. Egenolff, 1532, cap. VIII : « *De arbortientibus [sic !] et caussis abortuum quibusque remediis iidem præcaveri possint.* », n. p. – Un *arbortement*, ne serait-ce point là ce que nous présente Rabelais, en poussant le gigantal fœtus à « graver » (grimper) à l'arbre du corps de sa mère, non sans en saisir tous les embranchements veineux ? Du pouvoir suggestif d'une simple coquille ! – Voir notamment, *ibid.*, pour les cotylédons (mentionnés en latin et en grec) : « *Item fit nonnumquam, ut Cotylidones [sic], hoc est nervi illi quib. in utero partus illigatur, et per quos alimenta accipit, viscosi et crassi humoribus obstruantur, aut inflationibus distenti rumpantur, ex qua re fit, ut partus cum debito nutrimento privetur, plerumque emoriatur, præcious autem altero aut tertio mense, quam conceptus est, embryo ex hac causa deicitur, sic enim Hypo. ait. Quæcumque mediocri corpore [...] Et Avicenna plerumque, inquit, pregnantæ abortire circa alterum aut tertium mensem solent, Cotylidonibus [sic], humoribus, atque inflatione distentis. Præter hæc abortus nonnumquam fiunt, propter loca matrici propinqua morbis ac viciis infestata atque corrupta, ut cum intestinum rectum exulceratione, ficu, aut hæmorrhoidæ infestatur, aut vesica calculo, tumoribus, ulceribus aut stranguria laborat. Nam ex magno, duro, et assiduo nisu, qui in morbis atque laboribus, sedis atque vesicæ accidunt, generantur item magni motus ad inferiora protrudentes, ex quib. Acetabula, sic enim latine τὰς κοτυληδόνας vocant, rumpuntur.* »

⁴⁵ Le mot résonne drôlement aux oreilles mal-y-pensantes des lecteurs de Rabelais (*memento* « larrys » : « à grand poine avecques les dentz, vous les eussiez eslargiz ») !

gardé le terme de *cotylédon* pour désigner certaines masses bel et bien visibles sur la face maternelle du placenta après délivrance.

Quoi qu'il en soit, c'est assurément au rôle des cotylédons dans la vascularisation du fœtus que Rabelais s'est intéressé. En effet, les cotylédons « relaschez » – c'est-à-dire *distendus* plutôt que *tombant*, vraisemblablement – le bébé géant sursaute *par* ces vaisseaux (« par lesquelz sursaulta l'enfant », dit le texte). Après quoi il entre dans la veine cave. Aucun doute possible : les cotylédons ne sont pas la nourriture fœtale dont parle Aristote mais, pour sûr, les abouchements vasculaires de Galien, que le fœtus fictif – tel Alcofribas dans la bouche de Pantagruel – permet de visiter. La fiction comique agit comme un microscope avant l'heure, ou comme une sonde en terrain galénique.

Or, rien n'empêche Gargantua, semble-t-il, d'utiliser le canal à l'envers... De fait, le rattachement vasculaire de l'utérus maternel au « tronc » veineux (la veine cave) fait l'objet de développements chez Galien. Soit encore un sujet qui a retenu la plume de l'auteur de *Gargantua*. Face à au traité de Galien sur l'anatomie de l'utérus, ouvrage déjà mentionné, les mots « *Uteri venę et arterię* » (« veines et artères de l'utérus ») ont été eux dûment inscrits par Rabelais, l'helléniste cartographiant ainsi le traité galénique pour en faire ressortir les *notabilia* :

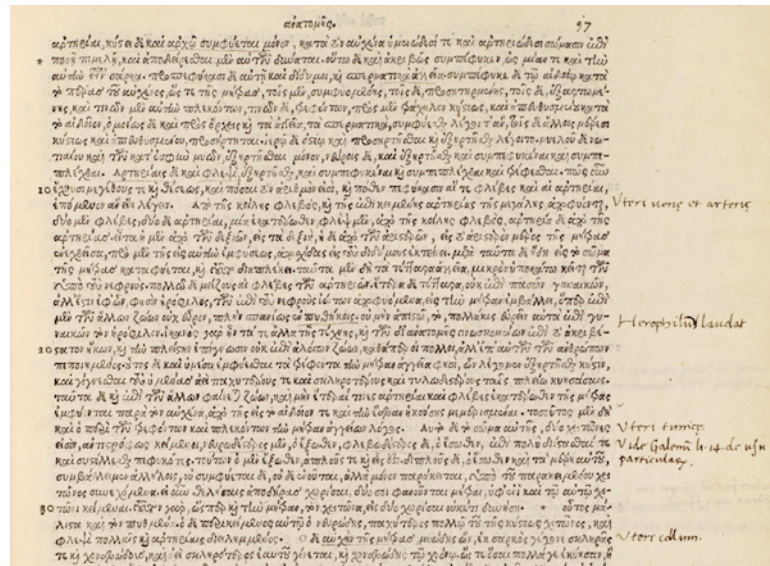


FIG. 6 : Illustration 7. Γαληνού α'. *Galenorum pars prima* [...], op. cit., f. 97 r (détail).

Marge extérieure (à gauche) : annotations autographes.

(© Université du Québec à Rimouski et Université François-Rabelais de Tours)

§44

Cette dernière reproduction achèvera de nous convaincre que derrière l'accouchement drolatique de Gargamelle se laisse deviner une lecture on ne peut plus attentive du corpus hippocratique-galénique ; dans son alaine de Sheffield, Rabelais l'helléniste a usé de la blancheur de la marge pour faire ressortir, en lecteur méticuleux, tel détail de l'anatomie utérine, mais aussi des renvois intertextuel (à Hérophile) ou intratextuel (au *De usu partium*, XIV), comme on peut le voir.

§45

Ce qui est décisif ici, c'est que, au cours de sa fantaisie obstétrique, Rabelais suit Galien à la lettre : pour le médecin de Pergame, en effet, le rattachement de l'utérus à la veine cave (et à l'aorte) se fait par deux veinules (et deux artérioles) ; c'est en tout cas ce que lui confirmait en partie le témoignage d'Hérophile dont il fait l'éloge⁴⁶, comme le remarque sans peine l'annotateur. Que le fœtus gigantal saute dans la veine cave n'a donc rien d'innocent : Rabelais pratique le gros plan galénique, si l'on peut dire – et le fait en maniant l'érudition et le sourire.

§46

Pour être exact, il faudrait préciser que les annotations portées par Rabelais face au *De uteri dissectione* [III. 6 et 7] – comme en marge des traités consacrés à la respiration – sont certainement postérieures à la parution de *Gargantua*. Elles sont, de fait, si proches des manchettes imprimées qu'on lit en marge de la traduction du texte par Janus Cornarius (Bâle, Froben, 1536) qu'elles poussent à penser que Rabelais dut (re)lire le texte original de ses *Opera omnia* de 1525 avec la traduction du philologue allemand en regard⁴⁷. Mais, pour ce qui concerne le *De uteri dissectione*, Rabelais disposait s'il le voulait, avant celle de Cornarius, de la traduction ancienne de Regius ; il avait pu remonter au texte original dès l'époque à laquelle s'écrivit *Gargantua*. Sur cette question, l'épisode du saut fœtal dans la veine cave ne laisse guère de doute.

§47

⁴⁶Voir Cl. Galeni medici Libri quatuor [...] Jano Cornario medico interprete, Bâle, J. Froben, 1536, *De uteri dissectione*, §5 (Kühn, II, 894-895), p. 108-109 : « [manchette : *Venæ et arteriæ uteri*] *A vena cava et arteria magna ei incumbente, exoriuntur duæ venæ et duæ arteriæ, utrinque sane una, vena quidem a vena cava, arteria vero ab arteria. Deinde altera quidem a dextris ad dextram, altera vero a sinistris ad sinistram uteri aprtem delata, antequam in ipsum uterum inseruntur, ramulos ad testes extendunt, et postea ad ipsum uteri corpus inseruntur, ipsumque intextunt. Hac itaque quatuor vasa paulo inferius sita sunt, qua mea quæ sub rhenes deferuntur, verum venæ multo sunt arteriis majores. Alia autem adhuc quatuor vasa, a venis et arteriis ad rhenes procedentibus exortum habentia, non in omnibus mulieribus, sed in quibusdam (inquit Herophilus) in uterum ingrediuntur : quod ipsum ego quidem in aliis animalibus non reperi, præterquam rarissime in simiis, non tamen dubito quin Herophilus ipsa sæpe in mulieribus repererit. [manchette : *Herophili laus*] Erat enim circa alias parteis abunde eruditus, et ea quæ per dissectionem cognoscuntur exactissime tenebat [...] ».*

⁴⁷Voir sur cette question R. Menini, « Le “gentil falot Galen” dans la fiction rabelaisienne » dans les actes du colloque *La Réception de Galien à l'époque de Rabelais*, op. cit., en préparation.

Par ailleurs, il est notable que la publication de *Gargantua* soit, à quelques mois près, contemporaine (mais légèrement antérieure ?) de la première traduction latine du traité de Galien sur la formation du fœtus, par Gian Bernardo Feliciano. En 1535, les presses bâloises de Froben donnaient à lire, à la suite du long *De decretis Hippocratis et Platonis*, plusieurs autres traités en version latine, dont le « *De anatomia matricis* » et, donc, le « *De fœtuum formatione* ». Or, quelle est la première entrée de l'index de cette édition ? « *Acetabula an sint in hominis vulva*⁴⁸ »... Les cotylédons, encore et toujours ! Rabelais, comme à son habitude, est à la pointe de l'érudition contemporaine, dont il transmue la saveur dans son français comique. Suivront, l'année suivante, les nouvelles traductions, par Cornarius, des traités sur la génération.

Dans l'aldine de Sheffield, le *De fœtuum formatione* se trouve annoté. On relèvera notamment la mention « *Vena cava* » en marge :

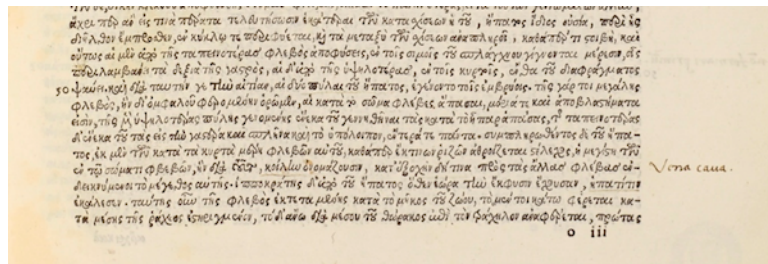


FIG. 7 : Illustration 8. Γαληνού α'. *Galenus librorum pars prima* [...], op. cit., f. 99 r (détail).

Marge extérieure (à droite) : annotation autographe.

(© Université du Québec à Rimouski et Université François-Rabelais de Tours)

On retrouve ici et là, dans le premier volume des *Opera omnia*, la trace de l'intérêt de Rabelais pour les « grands axes » comme l'aorte et la veine cave. Ainsi en marge du *De semine* : « *Arteria αορτή. a corde. / Vena κοίλη. ab epate* » (« L'artère aorte <part> du cœur. La veine-cave <part> du foie. »).

Ou encore en marge du quatrième livre du *De usu partium* : « *Venæ cavæ implantatio* » (« Implantation de la veine cave » ; voir aussi à l'en-tête « *κοίλη – φλέψ* », « cave – veine »).

Avec l'accouchement de Gargamelle, c'est donc tout le réseau veineux hippocratico-galénique qui se voit pris à rebours. On pourra consulter encore le traité de Galien *Sur*

⁴⁸ *Claudii Galeni Pergameni de Hippocratis et Platonis decretis* [...] Joanne Bernardo Feliciano interp. *Reliquorum Galeni librorum hoc volumine contentorum nomenclaturam sequens elenchum indicabit*, Bâle, A. Cratander, 1535.

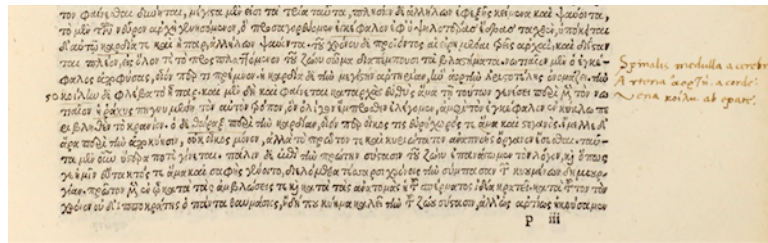


FIG. 8 : Illustration 9. Γαληνοῦ α'. Galeni librorum pars prima [...], op. cit, f. 107 r (détail).

Marge extérieure (à droite) : annotations autographes.

(© Université du Québec à Rimouski et Université François-Rabelais de Tours)

la dissection des veines et des artères (non annoté dans l'aldine) pour s'en convaincre : le bébé Gargantua remonte certes à contresens, mais il en respecte scrupuleusement les embranchements, l'arbre veineux et ses ramifications telles qu'elles apparaissent chez les Grecs.

À L'OREILLE : DERNIERS ÉCHOS GALÉNIQUES

§52 Voici donc notre foetus dans la veine cave, ce tronc de l'arbre veineux d'où partent racines (descendantes) et branches (ascendantes). Puis, escaladant un tel arbre, le bébé se retrouve à sortir par l'oreille.

§53 Il est épineux d'expliquer pourquoi Rabelais fait se séparer en deux la veine cave « *au-dessus* des épaules », alors que les anatomistes savent bien qu'elle se divise juste en-dessous (peut-être le « *où* » désigne-t-il vaguement la région des épaules et non pas ce qu'il y a « *au-dessus* » ?). À moins qu'il y ait là quelque discrète mise à l'épreuve du lecteur féru de médecine⁴⁹ – genre d'inexactitude *volontaire* à laquelle n'hésite pas à se prêter Rabelais ?... Voilà qui ne serait pas totalement aberrant, dans le sens où Rabelais s'était aussi intéressé de près à la vascularisation des oreilles ; il mentionne, avec technicité, « les venes jugulaires, et arteres sphagitides du col, avecques le guarquareon, jusques

⁴⁹Voir notamment Galien, *De la dissection des veines et des artères*, §7, trad. I. Garofalo et A. Debru : « Il nous reste donc à exposer la distribution des jugulaires, superficielles et profondes. Certains appellent “jugulaires profondes” celles qui se forment juste après la scission de la veine cave. D'autres ne donnent pas ce nom à ces veines dans leur totalité, mais seulement à la partie qui est située dans le cou au-dessus des clavicules ; d'autres encore ne savent même pas qu'elles se divisent au-dessous des clavicules. Pour ce qui nous concerne, nous avons trouvé sur tous que la veine cave se scinde toujours en deçà des clavicules [...] » – Je souligne.

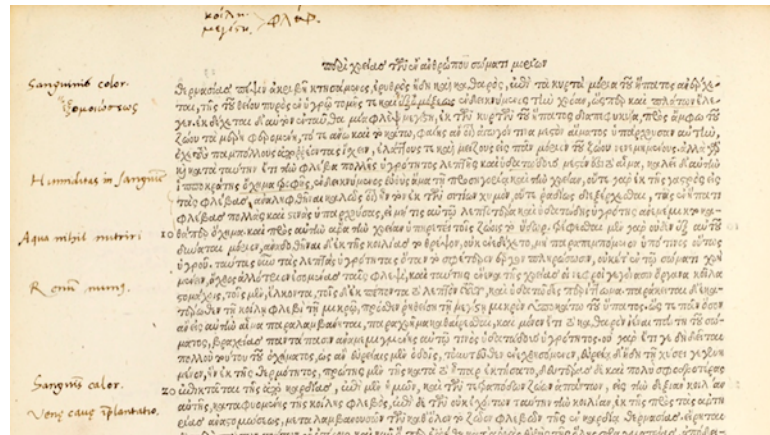


FIG. 9 : Illustration 10. Γαληνού α'. Galeni librorum pars prima [...], op. cit., 2ème partie, f. 13 v (détail).

En-tête et marge extérieure (à gauche) : annotations autographes.

(© Université du Québec à Rimouski et Université François-Rabelais de Tours)

es deux adenes » dans *Gargantua*⁵⁰.

Allons bon ! Voilà l'enfant sorti par l'oreille. Mais pourquoi la gauche ? Présage proprement sinistre ! On sait bien que l'anatomie ancienne était fortement latéralisée, au moins depuis les traités sur l'enfant d'Hippocrate, et que le côté droit s'y voyait toujours valorisé (pureté du sang, etc.). Le côté droit est sans nul doute celui de la masculinité – plus solide, plus forte, plus souhaitable. Or, le petit mâle sort par la porte de gauche... Soit un dernier détail qui nous convainc que Rabelais systématise sa prise « au rebours » des constructions anciennes.

Pour finir sur l'accouchement contre-nature de Gargamelle, un dernier mot sur le *diaphragme*. Nous aurions tendance à penser que cette précision (« gravant par le diaphragme ») – outre le fait que Rabelais y exhibe un calque du grec auquel le français n'est point accoutumé – constitue un nouveau signal allusif. En plus d'avoir mêlé à sa description obstétrique les caractéristiques d'un avortement (ou d'une fausse couche), l'auteur aurait ajouté, créant l'*adynaton* médical absolu, les caractéristiques du mal « hystérique », de cette « suffocation de la matrice » qu'on croit si bien connaître à la Renaissance. Les lecteurs de Galien n'ignorent nullement que le Maître s'était opposé à l'idée, exprimée dans le *Timée* de Platon, selon laquelle l'« errance » de l'utérus pourrait porter

⁵⁰ *Gargantua*, XLIII, p. 391. – Voir C. La Charité, « “Venes jugulares, et arteres sphagitides”... », art. cit. Ici encore, la fiction française croise les préoccupations de l'éditeur d'Hippocrate (voir la manchette « σφαγίτιδες » dans *Hippocratis ac Galeni libri aliquot*, op. cit., p. 156).

l'organe féminin dans tout le corps – et particulièrement le faire toucher au diaphragme. Le texte-clef est celui des *Lieux affectés* de Galien (VI, 5), connu de tous les médecins de la Renaissance. Remarquons-y la mention de la compression du diaphragme, le rôle de la veine cave et la mention des « orifices » qui parviennent dans la matrice⁵¹... Le mot de

⁵¹Voir Galien, *De locis affectis*, VI, 5, trad. Daremberg, dans Galien, *Œuvres médicales choisies* (choix, présentation et notes par André Pichot), Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 259-261 : « On a comparé la matrice à un animal avide de procréation, et on a dit que, s'il est privé de ce qu'il désire ardemment, il cause du dommage dans tout le corps. Platon [*Timée*, 91b] s'est exprimé ainsi à ce sujet : "La partie qu'on appelle chez la femme *matrices et utérus* étant, pour ces mêmes causes (*l'amour et l'excitation produite par le sperme*), un animal avide de procréation, si elle est pendant longtemps, quand la saison est venue, privée de porter des fruits, souffrant gravement et errant à travers tout le corps, elle obstrue les conduits du pneuma, empêche de respirer, jette dans la plus extrême anxiété, et cause d'autres maladies de toute espèce." Aux paroles de Platon, quelques-uns ont ajouté que si la matrice, dans ses voyages à travers le corps, touche au diaphragme, elle empêche la respiration ; d'autres ne disent pas qu'elle erre comme un animal, mais ils prétendent que, desséchée par la suppression des règles, elle monte vers les viscères dans son désir d'être humectée, qu'en remontant elle rencontre quelquefois le diaphragme, et qu'alors l'animal est privé de respiration. Ceux qui ignorent ce que révèlent les dissections, qui n'ont jamais considéré les facultés naturelles ou volontaires, bien qu'ils n'aient entendu aucune démonstration de ce que je viens de dire, pensent néanmoins qu'il y a du vrai dans ces opinions ; ceux, au contraire, qui se sont exercés dans l'anatomie et qui se sont livrés à l'étude des facultés, reconnaîtront, même sans moi, le côté faible du raisonnement. En effet, si quelque partie de la matrice semblait prise de spasmes, cette partie est peu considérable et ne suffit pas à prouver que, franchissant ce viscère, elle arrive jamais à toucher le diaphragme. Et, lors même qu'elle le toucherait, quelle influence ce contact aurait-il pour produire l'absence de respiration, les défaillances, la tension des membres ou un carus complet ? Chez les individus surchargés d'aliments, la masse de l'estomac paraît manifestement comprimer le diaphragme, et il en résulte précisément que la respiration est accélérée ; l'animal n'en éprouve aucun autre symptôme. De même le développement de l'utérus produit par la grossesse rend la respiration plus fréquente et ne cause aucun dommage. Supposer que la matrice desséchée et avide d'humidité se tourne vers les viscères, est tout à fait absurde ; car s'il arrivait qu'elle eût simplement besoin d'humidité, elle en trouverait par son voisinage avec la vessie et toute la partie inférieure du gros intestin ; si elle a besoin non d'une humidité simple, mais d'une humidité sanguine, ce n'est pas vers le diaphragme mais vers le foie qu'elle devrait se porter. À quoi bon, du reste, pour la matrice, se porter vers les autres parties puisqu'elle a comme épais tégument une membrane qui l'entourne ? En effet toutes les parties qui attirent dans leur intérieur les liquides des intestins, le font à l'aide d'orifices ; beaucoup d'orifices de veines parviennent dans la matrice, orifices par lesquels elle peut attirer le sang contenu dans la veine cave vers laquelle se dirige un courant sanguin venu du foie. Trouverez-vous un autre conduit de sang plus considérable que celui-là et qui se porte à la matrice ? Par quel autre, en un mot, pourrait-elle attirer quelque chose du foie, si le très-grand conduit que constitue la veine cave n'existait pas ? Certes il n'y en a aucun autre ; car cette veine seule charrie le sang du foie aux parties situées au-dessous du diaphragme. Donc il faut tenir pour tout à fait absurde l'opinion de ceux qui par ce raisonnement font de la matrice un animal. Lors même qu'on accorderait cela, la matrice souffrira si elle ne peut satisfaire ses propres désirs [...] ; mais pour cela elle ne voyagera ni vers le diaphragme, ni vers nulle autre région. En effet, sans parler des autres arguments, le diaphragme est très sec par nature ; or dans la pensée de ceux qui disent que la

cotylédons est absent, mais Rabelais l'y aura restitué, assurément. Nous laissons le lecteur juger de la validité de cette dernière hypothèse de lecture, qui achèverait de donner à l'accouchement fictif de Gargamelle ses allures burlesques de divertissement obstétrique. Mais rappelons-le ici : que demande le tout jeune Gargantua, alors qu'il vient de sortir par l'oreille de sa mère ? « À boire » ! Ultime clin d'œil du médecin, bon connaisseur de la question du « désir d'humidité » de l'utérus ? Galien précisait que la matrice a besoin du voisinage des parties humides et que, le diaphragme étant sec par nature, leur rencontre est impossible... Certes, le fœtus n'est pas l'utérus ; Rabelais aurait-il osé remplacer la matrice par son fruit, pour lui faire tenir un très improbable rôle hystérique... ? Nouvelle affaire d'assèchement et d'*altération*⁵²...

§56

Le résultat est un véritable carnaval de la génération impossible, que seule permet la fiction : diarrhée, fausse couche, avortement, hystérie. La pauvre Gargamelle devient un cobaye pour les délires philologicomiques de son créateur. Tout y passe, mais le bébé défie tous les pronostics, et surtout les meilleurs : ceux d'Hippocrate et de Galien son commentateur. Le nouveau-né n'est ni mort, ni chétif ni maladif – c'est le moins qu'on puisse dire. Les textes sont pris à l'envers, mais la fantaisie n'a rien d'un délire brouillon : c'est une savante distorsion du matériau médical que prend soin d'opérer Rabelais, en s'attachant notamment au texte de Galien, s'engouffrant avec son héros éponyme dans les hésitations de la tradition (par exemple sur la nature des cotylédons). Il faut lire dans cet épisode comique un exemple inégalé de cette *esthétique du contre-sens* qui est parfois celle de Maître François.

§57

Voilà une belle manière de rire : non pas tant *des* Anciens qu'*avec* eux. Et ce rictus potache, celui de l'étudiant en médecine – du « *medicus σπουδαιότατος* » (« médecin très appliqué », si sérieux dans ses études médicales !) de certains ex-libris de Rabelais, par exemple le Galien de Sheffield –, s'en va prendre des dimensions gigantesques : celles d'un enfantement-monstre. Ce prodige permet aussi la naissance d'une langue : ce « vulgaire illustre⁵³ », idiome inouï qu'hystérisent *diaphragme* et *cotylédons* au point de le rendre insigne et « sans parangon », car ressourcé à la fontaine des Latins – et, mieux encore, des Grecs.

matrice se dessèche, elle a besoin du voisinage des parties humides. »

⁵²Voir R. Menini, *Rabelais altérateur – « Greciser en François »*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

⁵³Voir M. Huchon, « Rabelais et le vulgaire illustre », *La Langue de Rabelais – La langue de Montaigne*, op. cit. p. 19-39.

Quelques mots à propos de : Romain Menini

Maître de conférences à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée et membre du LISAA (EA 4120), Romain Menini consacre ses travaux à la littérature française de la Renaissance. Il a notamment publié *Rabelais et l'intertexte platonicien* (Genève, Droz, 2009) et *Rabelais altérateur. « Graciser en François »* (Paris, Classiques Garnier, 2014). Il est l'un des rédacteurs en chef de *L'Année rabelaisienne*.

Pour citer cet article

Romain Menini, « L'accouchement de Gargamelle (*Gargantua*, VI) : Hippocrate et Galien cul par-dessus tête », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 07/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/270>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/263>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Esther, Athalie : religion et révolution dans la cité céleste de Racine

Mitchell Greenberg

§I

L'un des grands mystères dans la carrière de Racine réside dans son apparente décision, après *Phèdre*, d'abandonner le théâtre. De nombreuses explications ont été avancées pour justifier ce silence soudain. D'aucuns estiment que l'obtention d'une position à la cour, pour laquelle il avait longtemps employé son génie poétique et qui satisfaisait désormais ses ambitions carriéristes, signifiait qu'il n'avait plus aucune raison de poursuivre sa vocation théâtrale¹. Pour d'autres, ce fut une conversion religieuse, ou plutôt une « re-conversion », un retour à ses origines jansénistes qui détourna définitivement Racine du théâtre, condamné avec ferveur, comme chacun sait, par Port-Royal. Enfin, selon certains, Racine se lassa des polémiques constantes qu'il était contraint de mener pour défendre ses créations dramatiques. Trop de cabales, trop d'attaques et de contre-attaques auraient finalement eu raison de lui. Bien sûr nous ne saurons jamais laquelle de

¹Il semble que ce soit là l'opinion d'Alain Viala. Voir son *Racine. La Stratégie du caméléon*, Seghers, 1990.

ces explications, ou plus probablement quelle combinaison entre toutes ces raisons, fut véritablement à l'œuvre quand Racine mit un terme à sa carrière assez spectaculaire de poète dramatique. Dans tous les cas, abandonnant sa vocation d'homme de théâtre, Racine se marie, mène la vie rangée et bien remplie d'un courtisan, et se dévoue, en compagnie de son ami et complice, Boileau, à ses nouvelles fonctions en tant qu'historiographe du Roi.

§2

Dix années s'écoulent, avant que ses services ne soient de nouveau sollicités, cette fois-ci par Mme de Maintenon, l'épouse morganatique de Louis XIV. Celle-ci a décidé d'employer son temps, son influence et sa fortune à la protection de jeunes filles issues de familles nobles mais désargentées : elle fonde à Saint-Cyr une institution pédagogique, où les Demoiselles sont envoyées pour recevoir une éducation chrétienne digne de ce nom, et renvoyées fin prêtes à assumer les responsabilités d'une maîtresse de maison aristocratique. À Saint-Cyr, elles acquièrent les compétences sociales et domestiques qui en feront de pieuses épouses chrétiennes. Avec l'aide de sa nièce, Mme de Caylus, Mme de Maintenon établit un programme pédagogique destiné à enseigner aux jeunes pupilles le savoir-vivre, ainsi que les différents arts indispensables à la formation d'une aristocrate accomplie. C'est dans le cadre de cet ultime polissage qu'on fait appel aux services de Racine. Mme de Maintenon lui demande de préparer pour les Demoiselles de Saint-Cyr une pièce qui puisse améliorer leur connaissance de la diction, du chant et de la récitation tout en leur offrant une leçon de piété :

La célèbre Maison de Saint-Cyr ayant été principalement établie pour élever dans la piété un fort grand nombre de jeunes Demoiselles rassemblées de tous les endroits du Royaume, on n'y a rien oublié de tout ce qui pouvait contribuer à les rendre capables de servir Dieu dans les différents états où il lui plaira de les appeler. Mais en leur montrant les choses essentielles et nécessaires, on ne néglige pas de leur apprendre celles qui peuvent servir à leur polir l'esprit et à leur former le jugement. On a imaginé pour cela plusieurs moyens qui, sans les détourner de leur travail et de leurs exercices ordinaires, les instruisent en les divertissant² [...].

§3

C'est donc dans l'intention d'instruire ses élèves tout en les divertissant que Mme de Maintenon commande à Racine sur « quelque sujet de piété et de morale une espèce de Poème où le chant fût mêlé avec le récit ; le tout lié par une action qui rendît la chose plus vive et moins capable d'ennuyer³ ». Autrement dit, Mme de Maintenon réclame une

²Racine, préface d'*Esther*, éd. G. Forestier, Gallimard, coll. « Folio théâtre », p. 35. [Ndlt : les références aux préfaces de Racine ont été modifiées pour renvoyer aux éditions mises au programme du concours. La graphie des citations a également été modifiée en ce sens.]

³*Ibid.*, p. 36.

pièce d'où soit banni tout contenu profane susceptible d'aiguiser outre mesure l'esprit et les appétits des jeunes filles laissées sous sa tutelle, mais qui soit assez palpitante pour ne pas les rebuter. De ce projet est née *Esther*.

§4

La première tragédie biblique de Racine fut l'objet d'une mise en scène plutôt élaborée. De fastueux costumes furent fournis aux jeunes comédiennes, la musique accompagnant le spectacle fut composée et dirigée par Jean-Baptiste Moreau, « maître de musique de la chambre du roi », et les représentations furent honorées de la présence du roi, du Dauphin, du roi et de la reine d'Angleterre déchus de leur trône, de courtisans renommés, de dignitaires de l'Église, etc. La première représentation d'*Esther* rencontra un grand succès. Ce triomphe initial encouragea la tenue de nouvelles représentations pour lesquelles se battirent des foules de courtisans, toujours plus nombreux à vouloir saisir leur chance d'assister au spectacle. En fin de compte et selon toute apparence, la réussite de cette contribution racinienne à l'éducation des jeunes pupilles de Saint-Cyr fut jugée trop menaçante par leurs tutrices, gardiennes de la moralité des demoiselles : celles-là même qui avaient commandé l'œuvre craignaient désormais que les jeunes comédiennes, loin de recevoir une leçon d'austérité fondée sur les principes chrétiens, ne se laissassent en réalité séduire par les plaisirs du monde qu'elles étaient censées fuir. Les représentations furent interrompues sans ménagement. Quand Mme de Maintenon pressa de nouveau Racine d'écrire une pièce destinée à ses jeunes pensionnaires, cette pièce, *Athalie*, son ultime création, serait mise en scène sans costumes ni musique, loin des regards curieux du public courtisan, féminin et masculin.

§5

L'exploration par Racine des Écritures saintes, leur exploitation dans ses dernières œuvres dramatiques, produisit deux tragédies très différentes. La première, *Esther*, est une refonte du récit biblique centrée sur la jeune femme, juive et orpheline, que le roi de Babylone, Assuérus, choisit comme nouvelle reine. Pris de colère contre Vashti, sa première épouse, qui a refusé de danser⁴ devant les membres de sa Cour, Assuérus la répudie sans ménagement et, au terme d'une quête à travers tout l'empire, la remplace par une nouvelle beauté, Esther :

Peut-être on t'a conté la fameuse disgrâce
De l'altière Vashti, dont j'occupe la place

⁴ « Danser » est l'une des interprétations possibles de ce passage biblique. Il y en a d'autres : « exhiber sa beauté », c'est-à-dire se montrer nue, ou « danser nue » devant l'assemblée des invités. Voir *The Oxford Bible Commentary*, éd. J. Barton et J. Muddiam, New York, Oxford University Press, 2001, p. 326-327. Pour une analyse de la féminité juive chez Racine, voir S. Maslan, « La féminité juive et le problème de la représentation dramatique », dans *Papers on Seventeenth-Century French Literature*, Biblio 17, 1999, p. 305-313.

Lorsque le Roi contre elle enflammé de dépit
La chassa de son trône, ainsi que de son lit. (*Esther*, I, 1, v. 31-34)

§6

Dans les instructions adressées à Racine par Mme de Maintenon, il était dit que la pièce qu'elle envisageait pour ses jeunes pupilles ne devait contenir aucune histoire d'amour. On craignait qu'un tel sujet d'intérêt ne fût trop divertissant et que, partant, il ne pût remplir le rôle de pieuse instruction que la pièce était censée dispenser, selon les espoirs de la fondatrice de Saint-Cyr. Bien qu'on lui ait donc interdit de composer une pièce dans laquelle le désir sexuel cause la chute de ses personnages, Racine n'en insiste pas moins, une fois encore, et dès l'ouverture de sa nouvelle tragédie, sur les entrelacs tortueux qui nouent le sexuel au politique dans l'intrigue complexe de cette œuvre didactique. L'association de la salle du trône et de la chambre à coucher dans la scène d'exposition de ce drame biblique souligne ce qui restera voilé tout au long de la pièce : le côté intrinsèquement passionnel, quoique refoulé, des machinations politiques ourdies par le vizir Aman, qui entreprend de détruire non seulement son grand rival, Mardochée, mais le peuple juif tout entier.

§7

Dans *Esther*, le schéma hétérosexuel typique de l'amour (ou du désir) frustré se voit transformé en une intrigue homosociale, si ce n'est homosexuelle, dans laquelle la vendetta personnelle et la rivalité entre deux hommes, représentant l'un et l'autre la lutte pour le pouvoir à laquelle se livrent les minorités opprimées au cœur même de l'Empire babylonien, s'exacerbent jusqu'à la haine raciale et au génocide. Autrement dit, Racine complexifie l'action de sa pièce en remplaçant l'intrigue amoureuse hétérosexuelle par ce qu'on peut seulement nommer une rivalité homosociale exacerbée, dont l'intensité augure un désastre cataclysmique pour une nation tout entière, les Juifs, retenus en captivité dans Babylone. À l'insu de son mari et du ministre de celui-ci, Esther est juive et compte donc parmi les victimes potentielles de la fureur génocidaire d'Aman. Dans *Esther*, la victime sacrificielle n'est plus un enfant esseulé, qui tremble sous le regard de ces adultes qui veulent sa mort : ici c'est un peuple tout entier. Tous les enfants d'Israël sont menacés d'être immolés :

Quel carnage de toutes parts !
On égorge à la fois les enfants, les vieillards ;
Et la sœur, et le frère ;
Et la fille, et la mère ;
Le fils dans les bras de son père.
Que de corps entassés ! que de membres épars,
Privés de sépulture ! (*Esther*, I, 5, v. 316-322)

§8

Cette scène fait partie des fameux tableaux raciniens (comme dans *Andromaque*, *Iphigénie*, *Mithridate* et *Phèdre*) et annonce les visions nocturnes, encore plus terrifiantes, d'*Athalie*. Tous ces tableaux fonctionnent comme des intrusions rhétoriques, des fantasmes primaires qui, sous la forme d'hypotyposes, interrompent le flot du récit ou de l'action dramatique et nous plongent dans les profondeurs d'un espace sans bornes, celui de la violence et de la sexualité⁵. La vision traumatique du massacre des Hébreux reproduit, à un niveau désormais métaphysico-théologique, l'annihilation du corps politique d'Israël, déjà dispersé par la première Diaspora. Ici, toutefois, la vision gagne en efficacité pathétique par la rhétorique familiale intensément affective qui réduit de manière poignante l'élimination d'un peuple tout entier à la destruction d'une famille (« mère, sœur, frère, père »), et introduit par là même – c'est mon hypothèse – la dynamique familiale, c'est-à-dire œdipienne, qui est masquée par la manière ostentatoire dont Racine a effacé de sa pièce toute trace de passion amoureuse.

§9

Je ne suis pas le premier à commenter combien la rivalité opposant Mardochée à Aman ne fait que répéter le conflit des frères jaloux, procédé dramatique omniprésent, voire obsessionnel dans les tragédies profanes de Racine, depuis sa toute première création, *La Thébaine*. Quoiqu'ici les deux rivaux ne soient pas frères, pour tout le reste, chacun est bien le reflet de l'autre. En quelque sorte, dans *Esther*, la jalousie fraternelle n'est plus directement visée comme une rivalité sexuelle, œdipienne : ici, les deux rivaux se disputent l'attention (l'amour) du Dieu caché⁶. Aux yeux d'Aman, le roi est son dieu, tandis que pour Mardochée, Dieu est son roi. Dans les deux cas, le roi/Dieu, dans son pouvoir terrible et vengeur, reste largement absent. Dans *Esther*, le souverain babylonien accroît son autorité et la terreur qu'elle inspire en se rendant lui-même invisible aux yeux de ses sujets :

Hélas ! Ignorez-vous quelles sévères lois
Aux timides mortels cachent ici les Rois ?
Au fond de leur Palais leur majesté terrible
Affecte à leurs Sujets de se rendre invisible.
Et la mort est le prix de tout Audacieux,
Qui sans être appelé se présente à leurs yeux. (*Esther*, I, 3, v. 191-196)

⁵Voir M. Greenberg, *Baroque Bodies : Psychoanalysis and the Culture of French Absolutism*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 2001, p. 262-267.

⁶C. Mauron (*L'inconscient dans l'œuvre de Racine* [1957], Paris-Genève, Champion-Slatkine, p. 289) nous rappelle toutefois que dans la Bible il y a une référence à la tentative de « viol » supposément commise sur Esther par Aman, sous-entendant la nature sexuelle et prédatrice du ministre et de son agression contre « l'épouse du Père ».

§10

La mort est la punition réservée à tout sujet qui se présenterait devant la divinité sans y être sommé. Et c'est ce sacrifice qu'Esther est sommée d'accomplir par son tuteur zélé, Mardochée, qui a eu vent du complot d'Aman pour détruire les Juifs. Il sait que son seul espoir réside dans le charme séducteur de sa nièce et pupille. Il est prêt à risquer la vie d'Esther pour sauver son peuple :

Quoi ! Lorsque vous voyez périr votre Patrie,
Pour quelque chose, Esther, vous comptez votre vie !
Dieu parle, et d'un Mortel vous craignez le courroux !
Que dis-je, votre vie, Esther, est-elle à vous ?
[...] S'immoler pour son nom, et pour son héritage,
D'un enfant d'Israël, voilà le vrai partage. (*Esther*, I, 5, v. 205-18)

§11

Finalement, le sacrifice d'Esther est l'immolation de son innocence. Au moment où elle ose s'approcher du Dieu caché (« Sans mon ordre on porte ici ses pas ? / Quel Mortel insolent vient chercher le trépas ?), Esther s'évanouit de peur (de désir ?) :

J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.
Hélas ! Sans frissonner, quel cœur audacieux
Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux ?
Ainsi du Dieu vivant la colère étincelle... (*Esther*, II, 7, v. 650-653)

§12

Elle ne revient à elle que touchée du bout de son sceptre, signe du désir que le roi éprouve pour elle (« Le sceptre d'or, que vous tend cette main / Pour vous de ma clémence est un gage certain »). Ainsi, malgré l'injonction qu'il a reçue de ne pas écrire d'histoire d'amour, Racine introduit ici la passion : c'est l'intervention de l'amour, du désir du roi pour Esther et sa beauté qui la ranime et lui permet, par la révélation de son identité, de sa judaïté, de sauver sa propre personne et son peuple de la colère d'Aman. Racine réécrit le sacrifice et la rédemption d'Esther comme un *chassé-croisé** entre amour hétérosexuel et jalousie homosociale. L'amour du roi, qui équivaut à l'amour de Dieu pour le peuple élu, triomphe de ces forces contre-nature que sont la haine et la jalousie. En contrepartie, bien évidemment, la haine obtient ce qui lui revient : Aman et (dans la Bible) tous ses enfants subissent le sort que le vizir avait promis aux Juifs – tous sont pendus au gibet qu'il avait fait préparer pour Mardochée.

§13

Esther ne constitue pas, il faut bien l'avouer, un drame psychologique fascinant. Dès le début, la pièce fonctionne comme un conte moral et pieux pour écolières, soutenu par les costumes, la musique et la curiosité d'un public quelque peu blasé. Certes, selon

les dires de ses éditeurs récents, c'est une erreur que de penser que le Racine qui a écrit *Esther* n'est pas « vraiment Racine », mais ce serait aussi une erreur que de croire que la passion et le frisson tragique dont le public fait l'expérience à la vue de ses autres pièces n'est pas ici sacrifié au nom d'objectifs bien différents, très éloignés de ces mondanités⁷.

§14

Rien de tel, en revanche, avec la tragédie biblique suivante, et la dernière grande pièce de Racine, *Athalie*⁸. Dans cette œuvre, malgré l'absence de toute intrigue amoureuse traditionnelle, la passion racinienne atteint une incandescence, qui n'est que rarement égalée dans ses œuvres antérieures. *Athalie*, comme Roland Barthes l'a écrit, consiste en « un conflit mythique des sexes », un conflit, préciserai-je, entre ces deux grands principes, maternel et paternel, qui rivalisent pour le pouvoir et la domination dans toutes les tragédies écrites précédemment par Racine. C'est une lutte à mort. Et en son centre, de nouveau, mais cette fois-ci pleinement présent, se trouve l'enfant dont ces deux grandes forces se disputent le contrôle, même si ce contrôle peut signifier son immolation.

§15

Au fil des grandes tragédies, cet espace que Leo Bersani a nommé « pure absence d'être », ce vaste champ des possibles laissé à Astyanax à la fin d'*Andromaque*, se réduit comme peau de chagrin, se replie sur soi, graduellement et inexorablement⁹. Pris au piège toujours plus alambiqué des liens familiaux, l'enfant perd cet espace de potentialités purement immanent, pour s'incarner et s'enfermer dans la représentation du dernier enfant, de l'unique enfant de la tragédie racinienne : l'Éliacin / Joas d'*Athalie*¹⁰. Curieusement, au déplacement qui s'opère ainsi, d'un enfant doté d'une fonction purement fantasmatique dans la représentation (Astyanax reste hors-scène) à l'apparition finale de l'enfant réellement présent (Éliacin), correspond un même mouvement dialectique mais inversé du côté des parents raciniens. Comme Charles Mauron l'a montré, le père, absent dans la première série de tragédies, fait son retour dans *Mithridate*, gagne en stature et en terreur dans *Phèdre* pour devenir pure immanence dans *Athalie* : le père, enfin, ne

⁷G. Forestier, « Notice », dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, t. I : Théâtre – Poésie, éd. G. Forestier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1674-1675. Il y a un certain « nombre de lecteurs qui, admirant la poésie de l'œuvre mais déplorant ce qu'ils y voient de fadeur et de componction, regrettent que dans *Esther* Racine ne soit pas vraiment Racine. [...] Racine est autant Racine dans *Esther* qu'il l'était dans *Phèdre*. »

⁸Pour une lecture comparée intéressante des deux tragédies bibliques, voir F. Jaouën, « *Esther / Athalie* : Histoire sacrée, histoire exemplaire », *Seventeenth-Century French Studies*, 21, 1999, p. 123-131.

⁹L. Bersani, *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*, Boston, Little, Brown and Co, 1976, p. 50.

¹⁰L'un des rares articles à se concentrer sur la présence de l'enfant sur la scène française du dix-septième (et du dix-huitième) siècle est : D. F. Connon, « The Child on The Tragic Scene in Seventeenth- and Eighteenth-Century France : Racine, La Motte, Saurin », *Romance Studies*, 27, printemps 1996, p. 15-29.

fait plus qu'un avec Dieu. Néanmoins, comme l'attestent les titres mêmes des tragédies des Racine (*Andromaque*, *Iphigénie*, *Phèdre*, *Athalie*), cette apothéose paternelle s'accomplit nécessairement par le biais et à l'encontre d'une dialectique sexuelle, d'une lutte mythique engagée pour le pouvoir et opposant les forces de la masculinité et de la féminité. En contraste avec cette image fuyante du père, nous avons la représentation toujours plus précise, toujours plus inquiétante de la mère racinienne. Dans cette bataille pour la suprématie – lutte qui s'achève, comme chacun sait, par la destruction finale de la mère puissante et menaçante (*Athalie*), et par le triomphe du père (n'oublions pas que le tout dernier mot que Racine écrit pour le théâtre fut « père ») –, ce sont les femmes, et non les hommes, qui sont au centre du monde racinien. Sans aucun doute, c'est la passion des héroïnes et leur défaite finale qui se trouvent au cœur des tragédies de Racine les plus troublantes. C'est l'association de la féminité avec la maternité, et cet asservissement de la maternité au patriarcat, qui créent la dimension tragique des plus grandes héroïnes raciniennes.

§16

Dans sa préface à *Athalie*, parmi d'autres détails pittoresques concernant les Hébreux de l'antiquité, leur religion et le schisme formant l'intrigue de sa nouvelle tragédie, Racine nous rappelle que le Temple, le lieu de la scène dans sa pièce, était précisément situé sur la montagne où Abraham conduisit son fils Isaac pour le sacrifier à son Dieu : « C'était une Tradition assez constante que la Montagne sur laquelle le Temple fut bâti était la même Montagne où Abraham avait autrefois offert en sacrifice son fils Isaac¹¹. » Ce détail est répété dans la pièce elle-même :

N'êtes-vous pas ici sur la Montagne sainte,
Où le Père des Juifs sur son fils innocent,
Leva sans murmurer un bras obéissant,
Et mit sur un bûcher ce fruit de sa vieillesse,
Laissant à Dieu le soin d'accomplir sa promesse,
Et lui sacrifiant avec ce fils aimé
Tout l'espoir de sa Race en lui seul renfermé ? (*Athalie*, IV, 5, v. 1438-1444)

§17

Racine rappelle à deux reprises cette autre origine – le sacrifice (avorté) du fils par le père comme origine du monothéisme –, or cette insistance ne fait que renforcer l'ambivalence amour / haine qui est le lot de tous les enfants, pris, on le sait bien, dans ce conflit des désirs qu'est le scénario œdipien. Le père/Dieu de l'Ancien Testament, qui exige une obéissance aveugle à sa Loi et punit de mort toute transgression, peut être vu

¹¹Racine, préface d'*Athalie*, éd. G. Forestier, Gallimard, coll. « Folio théâtre », p. 32-33.

comme une réplique du père tyrannique, meurtrier et inatteignable de la horde primitive qui castré ses fils. Curieusement, le mythe de la vengeance, du moins dans ces grands mythes religieux que Racine inscrit aussi dans son texte, ne représente jamais, en réalité, la destruction du père. Cette vengeance-là est toujours occultée, toujours réprimée, mais néanmoins présente, comme fantasme et comme théâtre. C'est là, dans cette réinscription des mythes fondateurs de la culture occidentale dans le théâtre de Racine, dans la fusion que celui-ci opère entre les trajectoires d'une individualisation (du désir et par le désir) et d'une idéalisation (de et par la société), que nous pouvons commencer à comprendre le rôle et la fascination exercés par l'infanticide / le parricide dans l'univers tragique du classicisme. La scène racinienne fait office d'autel sur lequel se déploient, à travers la fiction et les fantasmes d'une intrigue particulière, les sentiments ambivalents éprouvés par une société tout entière à l'égard des structures sexuelles et politiques qui la définissent pourtant, aux yeux mêmes de ses membres, comme culture¹².

§18

À l'instar des autres tragédies majeures de Racine, *Athalie* débute sur une note sombre : les temps ont changé et le chaos (ou du moins la menace de l'agitation politique) règne : « Que les temps ont changé ! », déclare le général hébreu Abner en pénétrant dans le Temple au début de la pièce. Dans une journée qui devrait être réservée à l'allégresse, il n'y a que tristesse. L'ordre même de la nature a été perverti par une femme. Athalie s'est emparée du pouvoir en assassinant ses propres descendants, les enfants de son fils Ochozias. Qui plus est, elle a trahi le Dieu des Israélites pour retrouver le Dieu païen de sa mère Jezabel :

L'audace d'une Femme arrêtant ce concours,
En des jours ténébreux a changé ces beaux jours.
D'Adorateurs zélés à peine un petit nombre
Ose des premiers temps nous retracer quelque ombre.
Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal,
Ou même s'empressant aux autels de Baal,
Se fait initier à ses honteux mystères,
Et blasphème le nom qu'ont invoqué leurs pères. (*Athalie*, I, 1, v. 13-20)

§19

Tandis que le suicide de Phèdre, aux dires mêmes de l'héroïne, avait rendu toute sa pureté à un monde qu'elle souillait, le thème de la pollution féminine fait un retour fracassant dans *Athalie* et, pour ainsi dire, crie vengeance. Il semblerait bien qu'Athalie cor-

¹²Dans ces derniers paragraphes, je reprends un argument que j'ai exposé de manière plus détaillée dans *Subjectivity and Subjugation in Seventeenth-Century Drama and Prose. The Family Romance of French Classicism*, Cambridge University Press, 1992 (voir en particulier, le chapitre 6 : « Racine's Children »).

répondre aux peurs les plus profondes du patriarcat : une femme qui, d'elle-même, se déssexualise, d'abord sous les traits d'une nouvelle Médée massacrant ses propres enfants, puis dans sa quête politique de la souveraineté, en refusant de se borner aux limites sociales / religieuses qu'on impose à son sexe. Athalie entre à grands pas dans le temple, choque l'assemblée des fidèles en transgressant les limites sacrées de la différence sexuelle :

Une Femme... Peut-on la nommer sans blasphème ?
 Une femme... C'était Athalie elle-même.
 [...] Dans un des parvis aux hommes réservé,
 Cette Femme superbe entre le front levé,
 Et se préparait même à passer les limites
 De l'enceinte sacrée ouverte aux seuls Lévites.
 Le peuple s'épouvante et fuit de toutes parts. (*Athalie*, II, 2, 395-401)

§20

Ainsi, plus que dans toute autre pièce de Racine, Athalie est constamment identifiée par son double héritage monstrueux ; descendante d'Achab et de Jézabel, elle combine en sa personne le spectre de Médée (la crainte et la fascination suscitées par la « mère meurtrière »), celui de la dépravation sexuelle associée au nom de Jézabel (et dont elle hériterait), et celui du Sphinx, monstre interrogateur et dévorateur¹³. Dans l'un de ses passages les plus hallucinatoires, Racine fixe l'image indélébile de ce fantasme on ne peut plus terrifiant, la vision de la mère meurtrière au milieu d'un amoncellement de cadavres, au milieu de sa progéniture assassinée :

Hélas ! l'état horrible où le Ciel me l'offrit,
 Revient à tout moment effrayer mon esprit.
 De Princes égorgés la chambre était remplie.
 Un poignard à la main l'implacable Athalie
 Au carnage animait ses barbares Soldats,
 Et poursuivait le cours de ses assassinats. (*Athalie*, I, 2, v. 241-245)

§21

Racine situe constamment ses pièces au centre de la violence sacrée (de cela, Athalie n'est qu'une sorte de précipité), il les situe au lieu où sacrifice et spectacle se confondent pour former une seule et même scène, la scène dense et restreinte de la tragédie. Or cette insistance fait toujours écho à une autre scène, une scène de carnage encore plus primitive, un souvenir originaire dont le sacrifice présent est le substitut, la tentative de propi-

¹³Pour une lecture plus lacanienne de la pièce, voir S. Guénoun, « *Athalie*, un point entre littérature et psychanalyse », *Cahiers du Dix-septième : An Interdisciplinary Journal*, 1, n° 1, printemps 1987, p. 179-193.

tiation. Dans *Athalie*, la scène originaire est double¹⁴. C'est à la fois le meurtre des innocents, des enfants d'Ochosias, et le « premier » massacre commis par Jéhu à l'encontre de la famille d'Athalie – massacre dont sa mère est plus spécifiquement la victime :

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté.
[...]
Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux,
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux. (*Athalie*, II, 5, v. 490-493 et 502-506)

§22

Quoique son règne soit, selon ses dires, couronné de succès (« Par moi Jérusalem goûte un calme profond »), qu'elle ait démontré ses talents de diplomate et gouverné avec une certaine tolérance, Athalie est marquée du sceau indélébile de la monstruosité : mère infanticide, blasphématrice, étrangère (« Vous de nos Rois et la femme et la mère / Êtes-vous à ce point parmi nous étrangère ? »). Athalie apparaît comme l'incarnation la plus achevée du fantasme de la mère phallique qui parcourt toute l'œuvre de Racine. Et c'est à ce titre qu'elle vient livrer bataille avec le représentant tout aussi féroce et intransigeant du Dieu vengeur (mâle), le grand prêtre Joad. La lutte violente engagée par ces deux personnages n'a pas pour unique enjeu la possession de l'enfant, Éliacin/Joas ; c'est un combat eschatologique pour conquérir les âmes d'une nation tout entière. Les enjeux de ce conflit de souveraineté sont considérables car de l'issue de cette guerre dépendent non seulement la vie d'un enfant mais aussi l'instauration de la nouvelle Jérusalem, l'accomplissement de la promesse d'un salut éternel pour l'humanité tout entière, à travers le descendant de cet enfant, Jésus-Christ. On peut affirmer que cette guerre prend un caractère sexuel par la mise en présence de deux combattants symbolisant l'un et l'autre les deux extrêmes de cette lutte : Athalie, la mère meurtrière, la fille de Jézabel, incarne la vieille Jérusalem, décadente et pécheresse, païenne et perversie, tandis que Joad (et par extension, Éliacin) représente la renaissance d'un nouvel ordre masculin, la nouvelle Jérusalem apparaissant dans la prophétie extatique de Joad :

¹⁴Pour une autre lecture du songe d'Athalie, voir F. Dumora, « Le songe d'Athalie ou le retour du même », *L'Information littéraire*, 55, n° 4, octobre-décembre 2003, p. 18-25.

Quelle Jérusalem nouvelle
 Sort du fond du désert brillante de clartés,
 Et porte sur le front une marque immortelle ?
 Peuples de la terre, chantez.
 Jérusalem renaît plus charmante, et plus belle. (*Athalie*, III, 7, v. 1159-1163)

§23 De l'issue de cette opposition, de cette ultime guerre des sexes chez Racine, dépendent non seulement l'avenir du royaume hébreux en particulier, mais aussi celui de l'Occident chrétien en général. Cependant, afin que cette nouvelle Jérusalem puisse advenir, l'ancienne Jérusalem doit mourir. C'est dans cet espace de transition, séparant et réunissant l'ordre politique ancien et l'ordre nouveau, c'est dans cet espace du sacrifice que la tragédie d'*Athalie* révèle sa portée universelle.

§24 Le cœur tragique de la pièce, là où la lutte pour la souveraineté fait rage entre ces deux féroces combattants, constitue un espace étrangement confus, un lieu d'indétermination sexuelle. D'un côté, Athalie représente à plus d'un titre un progrès, dans la mesure où son règne « post-mortem » (c'est-à-dire après le massacre des innocents) est à la fois un règne de paix, de tolérance et de succès. Mais, de manière plus effrayante, elle représente aussi une régression, un retour à la figure archaïque de la mère phallique, combinaison fantasmatique des sexes dans laquelle le pôle de l'action, du pouvoir et de la menace est encore radicalement associé à l'image de « la mère avec un pénis ».

§25 D'un autre côté, Joad, le rival et partenaire d'Athalie dans cette opposition, tout au long de la pièce, joue son rôle de père et de Dieu de substitution et incarne tout ce qui demeure implacable et incorruptible dans ce monde de décadence et de désordre. Toutefois, il en vient à apparaître non seulement comme le père de son pupille, mais aussi, plus étrangement, comme une présence maternelle. Josabet, la mère craintive, aimante mais inefficace, trop inquiète en présence du trésor qu'elle a arraché aux griffes de la mort, trop incertaine de son propre rôle, abandonne le soin de l'enfant à Joad :

Du jour que j'arrachai cet Enfant à la mort,
 Je remis en vos mains tout le soin de son sort.
 Même de mon amour craignant la violence,
 Autant que je le puis, j'évite sa présence,
 De peur qu'en le voyant, quelque trouble indiscret
 Ne fasse avec mes pleurs échapper mon secret. (*Athalie*, I, 2, v. 189-194)

§26 L'incapacité de Josabet à assumer ses fonctions maternelles, par peur de voir la destruction de son protégé, précipite Joad dans ce rôle ambivalent de père-mère. Ce n'est

qu'au plan superficiel de la nécessité dramatique que l'identité masculine de Joad se trouve très légèrement fracturée par cette intrusion d'une fonction maternelle faisant de lui à la fois le père et la mère de l'orphelin. À un autre niveau, archaïque, plus profond (celui de la psyché ou du mythe), ces attributs féminins ne font qu'ajouter au rôle de Joad, représentant une sorte de père primitif : une telle image renvoie, répétons-le, au fantasme d'un pouvoir illimité, qui défie la différence (et donc les limitations) des genres et permet à Joad de correspondre, de manière homologue, à la terrible hybridité d'Athalie¹⁵.

§27

Contrairement à d'autres jeunes protagonistes masculins chez Racine, Éliacin/Joas, élevé dans le Temple, se trouve d'emblée fermement situé dans un monde d'hommes. La difficile séparation d'avec la mère et le monde des femmes, que tous les autres mâles raciniens doivent accomplir (au péril de leur vie), a eu lieu *ab origine* pour lui. Joas n'a pas de mère : « sacrifié » par Athalie, il a ressuscité et vit comme un anachorète, au sein et au service du lieu sanctifié par Dieu. Peut-être est-ce pour cela – parce qu'aucune émotion ne l'attire du côté maternel –, qu'Éliacin/Joas, de tous les personnages masculins de Racine, se révèle le plus apte à confronter et confondre le Sphinx.

§28

Bien que la pièce renvoie, sans équivoque possible, aux deux sacrifices d'enfant les plus connus rapportés par la Bible, l'immolation (avortée) d'Isaac par son père, Abraham, et le don que fait Jephthé de sa propre fille en expiation d'un vœu adressé à Dieu, il y a, me semble-t-il, une référence implicite à la légende d'Œdipe, ce jeune prince que son père Laïos tenta d'assassiner, qui fut élevé par ses parents adoptifs dans l'ignorance de ses origines, et qui eut à affronter aussi bien l'inimitié paternelle que la monstruosité de la différence féminine afin d'accéder au trône qui devait légitimement lui revenir. Nul doute qu'ici, dans la dernière tragédie de Racine, la force passionnelle du mythe grec et celle de la légende biblique se rejoignent et permettent de réécrire la rencontre de l'enfant innocent et de la mère meurtrière, figure de l'altérité conçue pour porter tout le poids de la culpabilité parentale (comme Jocaste dans *La Thébaine*) – le père est toujours préservé de la fureur de l'enfant¹⁶.

§29

Le duel opposant le jeune prince au Sphinx a lieu dans le Temple qu'Athalie avait souillé. Bouleversée par un songe récurrent, dans lequel elle voit un mystérieux enfant l'assassiner, Athalie fait irruption dans le Temple, à la recherche du « trésor caché » qu'il est censé receler. À son grand étonnement, elle aperçoit un enfant qui ressemble, trait pour trait, au garçon qu'elle a vu en rêve :

¹⁵Voir S. Leclaire, *On tue un enfant*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 18 : « Lentement, s'impose la logique "archaïque" de l'inconscient : de même que la mère en position de puissance y apparaît pourvue d'un pénis, de même le père en position de protecteur peut y apparaître gros d'un enfant. »

¹⁶R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 54.

J'entre. Le peuple fuit. Le sacrifice cesse.
 Le grand Prêtre vers moi s'avance avec fureur.
 Pendant qu'il me parlait, ô surprise ! ô terreur !
 J'ai vu ce même Enfant dont je suis menacée
 Tel qu'un songe effrayant l'a peint à ma pensée.
 Je l'ai vu. Son même air, son même habit de lin,
 Sa démarche, ses yeux, et tous ses traits enfin.
 C'est lui-même. (*Athalie*, II, 5, v. 532-539)

§30

Partagée entre les conseils contradictoires que lui prodiguent, d'un côté, le prêtre renégat Mathan, et de l'autre, le général hébreu Abner, Athalie hésite sur la marche à suivre : vaut-il mieux faire tuer l'enfant ou, suivant un cheminement plus rationnel, chercher à découvrir son identité ? Son cauchemar et la coïncidence subite de l'enfant entrevu dans le Temple la troublent. La fermeté qui la définissait jusqu'à présent semble ébranlée : la vue de l'enfant a mis à bas son désir de pouvoir contre-nature (masculin), et l'a rendue à la faiblesse naturelle, biologique de son sexe :

Ce n'est plus cette Reine éclairée, intrépide,
 Élevée au-dessus de son sexe timide,
 Qui d'abord accablait ses ennemis surpris,
 Et d'un instant perdu connaissait tout le prix.
 La peur d'un vain remords trouble cette grande âme,
 Elle flotte, elle hésite, en un mot elle est femme. (*Athalie*, III, 3, v. 871-876)

§31

Sur les instances d'Athalie, Éliacin est amené devant elle pour répondre à une série de questions. Alors que les membres les plus timorés de la communauté réunie dans le Temple craignent le pire, Éliacin répond avec succès aux investigations de la reine par des répliques très évasives, presque allégoriques. Il fut abandonné par ses parents et trouvé, lui raconte-t-il, « parmi des loups cruels prêts à [l]e dévorer ». Conduit au Temple, il fut élevé en ce lieu et protégé par l'intervention de Dieu. Les questions et réponses se succèdent jusqu'à ce qu'Athalie finisse par demander au jeune garçon s'il aimerait venir vivre auprès d'elle, dans son palais. Elle le traiterait, lui dit-elle, « comme [s]on propre fils ». Sur ce (c'est le moment de leur rencontre où l'émotion atteint son paroxysme), à cette idée d'être emmené comme son enfant, Éliacin se réfugie dans le monde masculin, protecteur et familier, en s'écriant de manière elliptique, mais avec une répugnance évidente, qu'une telle décision le contraindrait à quitter le père qu'il connaît (et aime) pour une mère telle l'Athalie qu'il croit connaître (« Quel père / je quitterais ! Et pour [...] »)

pour quelle mère ? »). Ici encore, semble-t-il, à l'image de la fameuse rencontre entre Œdipe et le Sphinx, la bonne parade à la menace que représente le monstre féminin est « l'homme ». Éliacin affirme son engagement en faveur du père et de son monde. Il refuse le monde maternel et ses attraits, leur préférant une vie au sein de la communauté masculine dans laquelle il a été élevé.

§32

La perte d'Athalie est causée par la fascination que cet enfant exerce sur elle. Sa grâce enfantine et la voix mélodieuse avec laquelle il répond à son interrogatoire la séduisent. Tout laisse croire qu'elle obéit ainsi à la fois à la *voix du sang* (si importante dans les pièces du XVII^e siècle fondées sur l'effet de reconnaissance) et à un regain d'instinct maternel qu'elle pensait avoir vaincu :

Quel prodige nouveau me trouble et m'embarrasse ?
La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce,
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder... Je serais sensible à la pitié ? (*Athalie*, II, 2, v. 651-654)

§33

C'est son attirance pour ce jeune garçon qui lui redonne un sexe – autrement dit : qui lui fait baisser sa garde et la replace dans l'équation traditionnelle femme = mère, schéma qu'elle avait pourtant bravé de manière spectaculaire. « Chancelant[e], incertain[e] », Athalie, séduite par l'enfant qu'elle avait tenté d'assassiner, se jette dans le piège que lui a préparé Joad (et l'intervention divine). Désirant s'emparer à la fois du jeune garçon et du « trésor » qu'elle imagine caché dans le Temple, Athalie, « un poignard à la main » (répétée à trois reprises dans la pièce, cette description nous rappelle sa fureur infanticide), fait irruption dans le Temple avec effronterie et sans escorte. Alors qu'elle croit le Temple sans défense et les Hébreux trop lâches pour résister à son armée, Athalie est défaite par sa propre *hubris*. Une fois franchi le seuil du Temple, elle est immédiatement isolée de ses troupes ; les portes du Temple se referment sur elle et la piègent à l'intérieur. Laisse seul dans les murs sacrés qu'Athalie a souillés, Joad lui dévoile le trésor qu'il tenait caché, en effet, dans le sanctuaire ; il lui révèle l'existence d'Éliacin, le dernier des enfants d'Ochosias, le seul descendant de David à avoir échappé à la rage meurtrière d'Athalie, et le lui présente désormais couronné roi

Paraissez, cher Enfant, digne sang de nos Rois.
Connais-tu l'héritier du plus saint des Monarques,
Reine ? De ton poignard connais du moins ces marques.
Voilà ton Roi, ton Fils, le Fils d'Ochosias.
Peuples, et vous Abner, reconnaissez Joas. (*Athalie*, V, 5, v. 1718-1722)

§34 Piégée, défaite, déchuë, Athalie est emmenée par les Lévites armés et mise à mort à l'extérieur de l'enceinte du Temple. Le règne d'Éliacin/Joas débute et, avec lui, la construction de la Nouvelle Jérusalem que le grand prêtre avait vue dans sa prophétie.

§35 Après ce triomphe remporté sur l'ultime et la plus terrifiante des mères/monstres du canon racinien, le règne du prince/père commence dans la joie. Installé sur le trône, Joas semble incarner dans sa jeune personne le fantasme qui sous-tend toute la production théâtrale de Racine. Le Sphinx est vaincu et, grâce à sa défaite, la nouvelle cité céleste qu'est l'absolutisme chrétien du dix-septième siècle peut enfin imposer au monde sa vision de l'État.

§36 Si toute la tension de la tragédie racinienne (les mythes de l'inceste, de l'agression et du sacrifice façonnés sexuellement et politiquement) est, comme je le crois, sous-tendu par une idéologie de l'absolu, de l'Un, dont les ramifications s'étendent à tous les aspects de la vie politique, alors nous pouvons mesurer combien cette pulsion d'unité entre nécessairement et continuellement en conflit avec tout ce que cette idéologie cherche à réprimer, nier, évacuer afin de garder son emprise sur la réalité. Ce conflit est incarné de manière très frappante dans l'opposition établie dans ses pièces entre deux images fantasmées mais tout aussi terrifiantes l'une que l'autre : celle d'une mère asphyxiante, dévorante, sexuellement agressive et celle d'un père absent, distribuant ses jugements et châtements¹⁷. Se trouve en jeu, dans ce conflit, la survie de l'enfant, ce pion énigmatique et dangereux (car encore indéci), qui est capable de fendre l'armure du pouvoir patriarcal, mais dont la vie est sans cesse menacée par les deux parents qui cherchent à le posséder. C'est le sort incertain de cet enfant qui est dans la balance. La survie de l'enfant et, partant, la possibilité même d'un avenir pour la société considérée dans son ensemble, dépendent de l'issue de cette lutte féroce et primitive entre ces deux figures fantasmées et archaïques de la parenté¹⁸.

§37 En fin de compte, il semble que le conflit se résolve dans *Athalie* en faveur du père et de son règne. La défaite de la reine maléfique permet de rétablir l'ordre du monde : l'héritier légitime (mâle) est restauré sur le trône de ses ancêtres, la reine usurpatrice et son / ses Dieu(x) païen(s) sont bannis, et la sainteté est de retour dans le Temple et le royaume. Par la défaite d'Athalie/Baal et la perpétuation de la lignée de David, la venue

¹⁷Pour une autre approche du père dans *Athalie*, voir H. Stone, « The Seduction of the Father dans *Phèdre* et *Athalie* », dans *Actes de Baton Rouge, Papers on French Seventeenth-Century Literature*, éd. Selma A. Zebouni, Paris, 1986, p. 153-164.

¹⁸H. McDermott (« Matricide and Filicide in Racine's *Athalie* », dans *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 38, n° 1, printemps 1984, p. 56-69) souligne dans un autre registre, l'importance de l'ambivalence du meurtre de la mère et / ou de l'enfant dans *Athalie*.

du Sauveur et donc le Salut universel sont assurés. C'est un père bienveillant et protecteur qui assure le triomphe de la justice, quoiqu'il puisse employer à cette fin des moyens inattendus. La pièce s'achève sur la promesse du salut pour ceux qui marchent dans les pas du père :

Par cette fin terrible, et due à ses forfaits,
Apprenez, Roi des Juifs, et n'oubliez jamais,
Que les Rois dans le ciel ont un Juge sévère,
L'Innocence un Vengeur, et l'Orphelin un Père. (*Athalie*, V, 7, v. 1813-1816)

§38

Dans une certaine mesure, en revenant au mythe sous-jacent à la tragédie racinienne, la légende d'Œdipe roi (*Oedipus tyrannos*), nous pouvons considérer qu'*Athalie* marque le triomphe final d'une politique d'hégémonie masculine : le jeune prince a affronté le Sphinx, a triomphé de cette figure féminine, et s'est emparé du trône qui lui revenait. Cela représenterait, sur le plan de l'intrigue dramatique, l'apothéose de l'allégeance de Racine, de sa soumission, à un idéal d'autorité monarchique, poursuivi tout au long de sa vie¹⁹.

§39

Nous savons, toutefois, que cette fin triomphante, l'ultime apothéose du roi/Dieu de l'absolutisme, est un simulacre. Malheureusement, le règne de l'absolu, du fait même des réalités humaines, n'est jamais qu'une promesse asymptotique : c'est un but qui reste à jamais hors d'atteinte car les êtres humains, pas plus que les sociétés dans lesquelles ils vivent et qui les déterminent, ne peuvent être réduits à « l'Un ». Ils ne sont jamais homogènes mais renferment, bien plutôt, une multitude de désirs et d'aspirations contraires, de haines constituant, bien évidemment, l'autre côté de l'Œdipe : le côté agressif, sexuel qui sape toute tentative d'établir un monde statique et hiératique.

§40

Bien que Racine termine sa pièce et sa carrière par un hommage retentissant à la paternité, les échos de la différence et de la diversité continuent de résonner, assourdis mais néanmoins audibles. Alors qu'elle est emmenée vers la mort, Athalie défie une dernière fois la domination fanatique du père, en réaffirmant ce que les volontés du père ignorent : l'« Un » n'est pas possible, la diversité domine, et cette puissance sapera le nouveau règne. Joas, cet enfant, ce roi, son petit-fils, est condamné à la transgression parce que lui non plus n'est pas pur mais hétérogène. Lui aussi est un monstre, un descendant d'Athalie autant que de David :

¹⁹C. Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, op. cit., p. 285. Dans son *Racine. La stratégie du caméléon*, op. cit., Alain Viala insiste également sur la fascination de Racine pour la cour et sa volonté d'y gravir les échelons.

Voici ce qu'en mourant lui souhaite sa Mère.
 Que dis-je souhaiter ? Je me flatte, j'espère,
 Qu'indocile à ton joug, fatigué de ta Loi,
 Fidèle au sang d'Achab, qu'il a reçu de moi,
 Conforme à son Aïeul, à son Père semblable,
 On verra de David l'héritier détestable
 Abolir tes honneurs, profaner ton Autel,
 Et venger Athalie, Achab, et Jézabel. (*Athalie*, V, 6, v. 1783-1790)

§41

Et bien évidemment, l'histoire donnera raison à Athalie. Le cycle semble-t-il éternel de la jalousie œdipienne et du fratricide perdurera : Joas assassinera Zacharie, prenant ainsi sa place dans la lignée de Caïn et Abel, Étéocle et Polynice, Britannicus et Néron, et ainsi de suite.

§42

Dans un étrange retournement, se peut-il que ce qui a été sans cesse combattu, repoussé et diabolisé comme monstrueux soit en réalité une force de résistance vivifiante, peut-être équivalente à la vie elle-même ? Ce que Racine vénère, et ce que nous, public des théâtres, semblons révéler avec lui, ce père hiératique, statique n'est qu'un avatar de la mort. La stase vers laquelle est tendu le désir d'absolu est un mouvement narcissique, une pulsion qui, en fin de compte, ne mène qu'à la ruine. Pourtant, dans l'ambivalence irréductible de toutes les pulsions, la mort est tenue à distance par ce que cette pulsion même cherche précisément à étouffer et qui est désigné comme « monstrueux ». La différence et l'hétérogénéité n'ont rien d'étranger, d'exotique, elles ne relèvent pas de l'altérité mais sont, au contraire, partie intégrante des clivages intérieurs qui nous font humains. C'est la grande force de la tragédie racinienne que de bannir toute figure de l'autre, étranger, féminin, exotique, tout en incorporant dans ses intrigues séduisantes l'attrait que cet autre réprimé représente pour le discours d'hégémonie et de maîtrise produit par la culture occidentale. En cela, la tragédie racinienne nous montre que ce rapport de force ne peut jamais être résolu. L'absolu est toujours séduit par les monstres qu'il crée lui-même, qui sans cesse le tourmentent et sapent ainsi son existence. Ainsi pourrait enfin s'expliquer l'attraction obsessionnelle qu'exercent ces Furies passionnées de Racine, ces créatures de la différence féminine comparables au Sphinx, sur leur créateur et sur nous-mêmes. Certes, elles sont terrifiantes, elles incarnent toutes les craintes et les fantasmes masculins à l'égard d'une sexualité féminine inextinguible, des appâts de la mère, et par là l'horreur de la destruction pour l'individu. Mais si nous nous souvenons, comme Stallybrass et White nous invitent à le faire, que le « dégoût porte toujours la marque du désir », nous pouvons voir à quel point ces créatures sont dangereuses précisément parce qu'elles sont désirables, et c'est ce désir que l'Occident, depuis les Grecs, s'est efforcé

de tenir en respect²⁰.

§43

À la fin de son œuvre, Racine semble laisser un message de piété et d'espoir. Néanmoins, les échos de sa tragédie nous rappellent que cet espoir n'est peut-être rien d'autre qu'*un vœu pieux**. La réalité du conflit psychique surpasse l'absolutisme ou, d'ailleurs, n'importe quel système de pouvoir se voulant univoque, cherchant à réprimer l'hétérogénéité et alimentant ainsi une spirale de conflits sans fin. Des siècles plus tard, à la fin d'une vie également prodigieuse et fructueuse dans son exploration des mythes – de la manière dont ceux-ci révèlent et répètent les conflits les plus archaïques de la sexualité et du pouvoir, de l'agression et de l'amour –, Freud en vint, comme Racine mais sur un registre différent, à une conclusion tout aussi tragique. Écrivant en 1930, sous la menace du totalitarisme inédit et mortifère qui pesait sur lui, sa famille, son travail (le travail d'une vie) et sur la civilisation occidentale tout entière, Freud ne pouvait pas, pas plus que Racine, présager du triomphe de ce qu'il nommait *eros* : les forces motrices de la vie, fédératrices pour la communauté, qui tendent à préserver la société de forces plus obscures et destructrices, la haine et l'agression. Minant alors la société, celles-ci avaient pris encore une fois la forme d'un engouement résolument mortifère pour un père/chef primitif et destructeur. Toutefois, Freud démontra bel et bien comment ces forces sont, en nous, perpétuellement à l'œuvre, faisant de nous des êtres clivés : multiples, contradictoires, partagés. Ces forces, incarnées par les grands protagonistes de Racine, esquissaient les contours de notre modernité, pour la première fois, sur la scène du dix-septième siècle : y sont représentés des personnages divisés, luttant contre eux-mêmes – les jouets de forces (les dieux, Dieu, l'histoire) qui les ont façonnés et les brisent. Ne peut-on pas affirmer que Racine fut l'un des premiers artistes à dépeindre les conflits que Freud théoriserait trois cents ans plus tard ? Ne peut-on pas affirmer que ces pulsions contraires existent en chacun de nous et nous transforment, comme les protagonistes passionnés de Racine, en véritables champs de bataille, où nous devons sans cesse lutter afin de ne pas succomber face au dilemme insoluble posé par notre condition d'être désirant et politique à la fois, d'être contradictoire et clivé, déchiré par nos propres désirs inavouables. Et Freud, pas plus que Racine, ne pouvait nous offrir un quelconque espoir de voir ce conflit résolu d'une manière unilatérale : pas de fin heureuse à la tragédie de l'existence humaine.

§44

Sans doute Racine pouvait-il, en homme de son siècle et de son éducation, se retirer dans la pratique de la piété, avec cette foi qu'il atteindrait ainsi le salut. Cependant, les personnages de ses tragédies ne paraissent ni offrir un tel espoir, ni souffrir d'une telle

²⁰P. Stallybrass et A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1984, p. 105.

illusion. Au contraire, à la manière des sombres prédictions de Freud, les pièces de Racine semblent nous dire que la lutte est éternelle : alors que nous ne pouvons avoir l'assurance du triomphe final, nous pouvons avoir cette certitude que le conflit tragique continuera de nous hanter²¹. C'est peut-être cette hantise – ce retour constant du passé, incarné dans les mythes que Racine projeta de manière si séduisante dans ses créations tragiques, et l'emprise envoûtante que ces créations exercent sur nous – qui continue de façonner la manière dont nous aimons et vivons un conflit aussi impossible pour nous qu'il l'était pour Œdipe, le héros tragique originaire, livré à l'errance et au dénuement dans l'étendue d'une terre mythique qu'on nomme à présent « la Grèce ». De l'ancienne Grèce à sa transposition par Racine sur la scène du dix-septième siècle français, Œdipe et son mythe continuent de nous déconcerter : son destin tragique, le désir et la crainte de ce destin, sont aussi les nôtres.

Pour citer cet article

Mitchell Greenberg, « *Esther, Athalie* : religion et révolution dans la cité céleste de Racine », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 01/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/263>.

²¹S. Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929), Paris, Presses Universitaires de France, 1971, trad. de l'allemand par Ch. et J. Odier, p. 107 : « La question du sort de l'espèce humaine me semble se poser ainsi : le progrès de la civilisation saura-t-il, et dans quelle mesure, dominer les perturbations apportées à la vie en commun par les pulsions humaines d'agression et d'autodestruction ? [...]. Et maintenant, il y a lieu d'attendre que l'autre des deux "puissances célestes", l'Eros éternel, tente un effort afin de s'affirmer dans la lutte qu'il mène contre son adversaire non moins immortel. »



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/246>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Les Sirènes de Saint-Cyr La Question de la voix dans *Esther* et *Athalie*

Sarah Nancy

§I

Belles¹, habiles², charmantes³, les voix des pensionnaires de Saint-Cyr sont le véritable moteur des deux pièces de Racine à sujet sacré avec insertions musicales : *Esther*,

¹Mme du Pérou, qui fut elle-même pensionnaire de l'institution, rapporte dans ses *Mémoires* une anecdote à propos de la « voix [...] très belle » de Mlle de Beaulieu entraînant les autres jeunes filles à chanter en l'honneur du roi. Catherine Travers (Mme du Pérou), *Mémoires de ce qui s'est passé de plus remarquable depuis l'Établissement de la Maison de Saint-Cyr*, Bibliothèque municipale de Versailles : relation manuscrite, F-V, ms. Rés F. 629, p. 70, cité par G. Forestier, notice d'*Esther*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2007, p. 122.

²Racine salue leur performance dans la préface d'*Esther*, *op. cit.*, p. 37 : « ces jeunes filles ont déclamé et chanté cet ouvrage avec tant de grâce, tant de modestie, et tant de piété... ». Notre article donne ci-après d'autres témoignages de cette habileté.

³« J'en fus charmée... », note Mme de Sévigné dans le célèbre compte rendu qu'elle fait à sa fille (Lettre à Mme de Grignan, 21 février 1689, *Correspondance*, éd. R. Duchêne, Paris, Gallimard, 1974, vol. 3, p. 508-509).

commandée au cours de l'année 1688 par Mme de Maintenon, mise sur l'exercice de la déclamation et du chant pour fortifier la piété des pensionnaires, alléguant même le devoir de faire fructifier le « talent » d'« [avoir] de la voix », qui peut être « employé [...] à chanter les louanges de Dieu⁴ ». Et c'est parce que la voix des jeunes filles relève brillamment le défi – l'intendant de l'institution rapporte qu'il était « prodigieux [...] d'entendre les plus beaux airs du monde, avec une cadence et une justesse où les plus habiles musiciens auraient eu peine d'arriver, par de jeunes demoiselles qui ne savaient pas une note de musique⁵ » – que Mme de Maintenon, dès la fin du mois de février 1689, décide de renouveler l'expérience et commande *Athalie*. Il s'agit donc, avec ces deux pièces, d'investir dans de belles et jeunes voix pour qu'elles fassent en quelque sorte vivre la parole de Dieu⁶.

§2

Mais aussi, parce qu'elles sont belles, habiles et charmantes, les voix des demoiselles constituent un obstacle majeur pour la réalisation même du projet. Ne concentrent-elles pas tout ce que l'histoire occidentale des arts de la parole, informée par la définition restreinte qu'Aristote donne de l'usage du *logos* par les femmes⁷ et relancée avec la prescription de silence imposée à celles-ci par saint Paul⁸, a cherché à conjurer, du moins à tenir sous contrôle : les inflexions séduisantes, musicales, invariablement qualifiées de « féminines », même quand elles ne sont pas portées par un individu de sexe féminin⁹ ?

⁴J. Racine, préface d'*Esther*, op. cit., p. 35-36.

⁵P. Manseau, *Mémoires*, éd. A. Taphanel, Versailles, Bernard, 1902, p. 103, p. 97. Voir aussi le rapport du marquis de Dangeau à l'issue de la première représentation : « toutes les petites filles jouèrent et chantèrent très bien » (*Journal*, 26 janvier 1689, t. II, p. 310-311, cité par R. Picard, *Nouveau corpus racinium (NCR)*, Paris, CNRS, 1976, p. 230).

⁶ Sur cette conception catholique de la voix comme parole incarnée, voir l'article de M. Fumaroli, « La parole vive au XVII^e siècle : la voix », dans *La Voix au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 12, janv. 1990, p. 7-11.

⁷ Aristote, *Politique*, I, II, 10 et I, XIII, 7. Sur ce sujet, voir S. Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 17.

⁸ « Comme cela se fait dans toutes les Églises des saints, que les femmes se taisent dans les assemblées... », saint Paul, Première Épître aux Corinthiens, 33-35, *La Bible*, traduction œcuménique, Paris, Les Éditions du Cerf, Villiers-le-Bel, Société Biblique Française, 1998. Voir aussi la première épître à Timothée.

⁹ Voir notamment C. Jan Swearingen, « *Êthos, Pathos, Peithô*. Aspects féminins du désir et de la persuasion avant Aristote », *Êthos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique*, éd. F. Cornilliat et R. Lockwood, Paris, H. Champion, 2000, p. 53-66 ; et S. Nancy, « Femme et féminin dans le motif du discours contagieux au XVII^e siècle en France », *La Contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires, Actes du colloque international de Dijon, 10-11 septembre 2009*, dir. A. Bayle, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2012, p. 69-80. L'adjectif « efféminé » qu'utilise Racine dans la préface d'*Esther* (op. cit., p. 36) pour qualifier les vers habituellement mis en musique est l'un des exemples de cette configuration de valeurs.

La transposition de ces exercices propres aux collèges de garçons dans un établissement pour jeunes filles¹⁰ est en ce sens téméraire. À cela s'ajoute le risque d'une submersion du message religieux par les beautés musicales, risque que pointe déjà saint Augustin¹¹ et qui menace toujours de discréditer les pratiques du chant chrétien¹².

§3

Ces dangers n'ont pas manqué d'être rappelés à Mme de Maintenon dès la première série de représentations d'*Esther*, accueillie avec « un degré de chaleur qui ne se comprend pas¹³ » en janvier et février 1689, et l'année d'après lors des reprises, dont les désordres font l'objet d'une « chronique scandaleuse¹⁴ ». Cette fois, les représentations d'*Esther* sont interrompues, et la création d'*Athalie*, en janvier 1691, réduite à trois répétitions confidentielles. Il faut bien tenter d'endiguer le débordement prétendument consubstantiel à l'exposition de la voix et du corps féminins qui, notamment au XVII^e siècle, vaut aux comédiennes et aux chanteuses d'être toujours considérées comme des « prostituées » en puissance¹⁵. Vu sous cet angle, en effet, un tel projet de théâtre musical semble ne pouvoir conduire à rien d'autre qu'à une métamorphose des demoiselles en sirènes, véritable incitation pour les spectateurs à « sauter les murailles¹⁶ » pour les rejoindre, comme cela semble s'être produit.

§4

Racine n'ignore pas le problème. Dès le prologue d'*Esther*, il clarifie ses intentions à travers cette adresse de la Piété aux spectateurs :

Et vous, qui vous plaisez aux folles passions,

¹⁰De telles pratiques précèdent la pièce de Racine, dont on sait qu'elle visait à offrir aux jeunes filles l'occasion de s'entraîner sur des textes de meilleure qualité. Voir J. Gros de Gasquet, M.-A. Le Loup, B. Louvat-Molozay et D. Moncond'huy, *Esther et Athalie*, Atlande, 2004, p. 34.

¹¹« Mais quand il m'arrive d'être plus ému au chant qu'aux paroles chantées, c'est, je le confesse, une faute qui mérite pénitence, et j'aimerais mieux encore ne pas entendre chanter » (*Confessions*, dans *Œuvres*, I, éd. L. Jerphagnon, Paris, Gallimard, 2000, p. 1014).

¹²M. Brulin, *Le Verbe et la voix : la manifestation vocale dans le culte en France au XVII^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1998. Sur cette question, ni Mme de Maintenon ni Fénelon, auquel le projet pédagogique de Saint-Cyr doit beaucoup, ne laissent de textes, mais les mesures prises dans l'établissement témoignent de leur adhésion aux thèses contemporaines sur la distinction entre musique dangereuse et musique utile. Voir A. Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000, p. 619-644.

¹³Mme de Lafayette, *Mémoires sur la cour de France*, Maastricht, Dufour et Roux, 1779, p. 122 ; cité par A. Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles*, op. cit., p. 539-540.

¹⁴G. de Courtilz de Sandras, *Mercurie historique et politique* (publié chez Van Bulderen à La Haye en 1692), cité par R. Picard, *NCR*, op. cit., p. 288.

¹⁵Voir S. Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute*, op. cit., p. 86-91.

¹⁶Mme de Lafayette, *Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 150.

Qu'allument dans vos cœurs les vaines fictions,
 Profanes amateurs de spectacles frivoles,
 Dont l'oreille s'ennuie au son de mes paroles,
 Fuyez de mes plaisirs la sainte austérité.
 Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité.

§5 La thématization de l'écoute dans le prologue n'est pas nouvelle : la pièce de Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant* (1550), dont on peut penser qu'elle a au moins indirectement inspiré Racine en tant que tragédie religieuse militante avec musique¹⁷, demande déjà au spectateur de « prêter [ce qu'il a d'oreilles] », avec promesse de les lui « rendr[e] »¹⁸. Mais la variante ici proposée par Racine, qui consiste au contraire à bannir le spectateur aux « oreilles » perverses, est révélatrice : on entendra certes déclamer et chanter, mais aucun effet ne sera gratuit, ni vainement ornemental. Et d'ailleurs, il s'agira moins de prêter l'oreille que de se laisser porter par le souffle puissant de la « vérité » – si l'on peut ainsi gloser le dernier vers.

§6 Comment les pièces accomplissent-elles ce programme censé mettre en harmonie la voix des demoiselles avec la voix de Dieu ? Quel est le théâtre qui en résulte ? Et comment comprendre ses effets lors de la création des pièces ?

UNE VOIX POUR DIEU

§7 Le projet pédagogique de Saint-Cyr, que Racine rappelle dans la préface d'*Esther*, est très strictement encadré. Les activités vocales proposées aux jeunes filles (conversations, commentaires sur les lectures, récitation, déclamation et chant¹⁹) n'empiètent pas sur le « travail » et les « exercices ordinaires »²⁰. Si elles constituent un divertissement, c'est un divertissement instructif qui ne « détourne » pas de l'objectif général²¹ : les voix des pensionnaires, ainsi exercées et polies, désormais propres à être comprises du plus grand

¹⁷Voir J. Gros de Gasquet, M.-A. Le Loup, B. Louvat-Molozay et D. Moncond'huy, *Esther et Athalie*, op. cit., p. 43-45.

¹⁸« Nous le prions seulement d'écouter, / Et ce qu'il a d'oreilles nous prêter, / Étant tout sûr qu'il entendra merveilles, / Et puis après lui rendrons ses oreilles » (*Abraham sacrifiant*, Genève, J. Crespin et C. Bade, p. 12).

¹⁹Préface d'*Esther*, op. cit., p. 35.

²⁰*Ibid.* Pierre Manseau, intendant de l'institution, précise aussi que les répétitions d'*Esther* « ne dérang[en]t jamais l'instruction », *Mémoires*, éd. Taphanel, Versailles, Bernard, 1902, p. 103 ; cité par R. Picard, *NCR*, op. cit., p. 225.

²¹Préface d'*Esther*, op. cit., p. 35.

nombre (c'est le sens de la remarque sur les « mauvaises prononciations, qu'elles pourraient avoir apportées de leurs Provinces²² »), seront d'autant plus capables de « servir Dieu ».

§8

Pour contribuer à ce projet en tant que dramaturge, Racine doit arrimer solidement l'usage de la voix théâtrale à un propos édifiant. Rappelons la prégnance, dans la poétique du XVII^e siècle, de la hiérarchie aristotélicienne – de sa version moralisée, plus précisément²³ – qui fait de la fable (c'est-à-dire de l'intrigue) la garante du bon effet théâtral. Si le spectacle, qu'Aristote considère en tout dernier lieu, peut non pas disperser l'attention du spectateur par ses effets entendus pour eux seuls et dépendant chaque fois des circonstances, mais bien collaborer à l'effet moral, ce n'est qu'à condition de s'inscrire strictement dans le prolongement du sujet. Racine, conformément à cela, salue d'abord l'inspiration biblique d'*Esther* comme cause de son succès avant de célébrer l'interprétation des jeunes filles²⁴.

§9

Chacun des sujets retenus permet à Racine de construire une tragédie de la révélation : révélation de l'origine d'Esther, qui conduit Assuérus à libérer le peuple juif ; révélation de l'identité de Joas, dernier descendant de David, qui anéantit la païenne Athalie. Il faut parler, bien parler et au bon moment, pour qu'adviennent la justice et la vérité divines. Cela prend forme à travers une dramaturgie contrastée du silence et de la parole, véritable « partition²⁵ » au terme de laquelle l'injustice est renversée : *Esther* culmine dans le plaidoyer que l'héroïne adresse à son époux pour délivrer son peuple de l'oppression (III, 4), plaidoyer auquel le silence radical de son évanouissement a servi de prélude (II, 7), et qui sera en effet « entend[u] » du souverain (v. 1140) ; *Athalie* développe la décision prise par Joas de « parler » (v. 165), de rompre le « silence » (v. 168), pour ouvrir enfin les « oreilles » du peuple asservi (v. 107-108) et l'inciter à supprimer les impies, ce qui se fera dans un fracas d'armes, de trompettes et de voix (v. 1534 ; v. 1748-1768).

§10

Le personnel dramatique mis en place par Racine pour préparer et accomplir ces péripéties est organisé autour de deux pôles très distincts : les voix de la vérité combattent les voix de l'erreur et du mal. Aux personnages négatifs échoit une voix instable, divisée, trompeuse, et perturbée par les passions. Ainsi Assuérus, avant de sortir de l'erreur, se montre-t-il affecté par la peur. Hydaspes rapporte le « cri terrible » par lequel s'éveille le

²² *Idem*. Sur les enjeux de la norme linguistique en France au XVII^e siècle, voir H. Merlin-Kajman, *L'Excentricité académique. Littérature, institution, société*, Paris, Les Belles lettres, 2001.

²³ Voir l'introduction à la *Poétique* d'Aristote par M. Magnien (Paris, Le Livre de Poche classique, 1990, p. 45-74).

²⁴ Préface d'*Esther*, *op. cit.*, p. 37.

²⁵ Note 4, p. 174 de l'édition citée.

roi à la suite de son rêve effrayant (v. 386-389) – détail inventé par Racine²⁶ qui évoque significativement un autre roi esclave de ses passions : Hérode dans *La Mariane* de Tristan L’Hermite (1636)²⁷. Athalie, de même, se trouve fragilisée dans sa parole. Son éloquence formidable ne résiste pas à la présence de Joas (v. 411, v. 651-654, v. 876).

§11

Mais ce sont les deux personnages de mauvais conseiller qui illustrent le mieux la voix pervertie : Aman dans *Esther*, le favori d’Assuérus qui intrigue pour éliminer Mardochée, et Mathan dans *Athalie*, le prêtre ambitieux et jaloux de Joad au point d’avoir renié la religion juive. L’un et l’autre s’illustrent dans la flatterie, parole dont la fausseté complaisante est décrite à travers les images traditionnelles de la suavité (v. 45), des fleurs (v. 36) et de la couleur (v. 46 et v. 942-943).

§12

Ces maîtres du « mensonge heureux » (*Athalie*, v. 894) et de la « voix enchantresse » (*ibid.*, v. 1390) sont bien sûr chaque fois percés à jour, et leurs propos renvoyés à leur inanité (la reprise du mot « bruit » par Josabet au vers 1001 semble superposer au sens de « rumeur » celui, concret, d’« amas de plusieurs sons confus et violents qui offensent l’oreille²⁸ »), ainsi qu’à leur nocivité (Joad, dans ses invectives, assimile les paroles de Mathan à une maladie contagieuse²⁹), nocivité qui, en dernier lieu, s’exerce contre eux-mêmes. Ainsi, le « trouble » qui s’empare d’Aman surpris dans son hypocrite imploration (III, 5) achève de le désigner comme coupable et précipite sa mort. Et la dislocation du discours de Mathan après l’affrontement avec Joad (III, 5) – que signalent à la fois les points de suspension, la didascalie ajoutée à partir de l’édition de 1692 et la réplique du confident Nabal –, préfigure sa disparition de la scène.

§13

Les voix des justes, au contraire, se caractérisent par leur stabilité et leur univocité. Elles sont tout entières tournées vers Dieu pour l’invoquer, le supplier, le célébrer. Et si Josabet est certes sujette à des « troubles » et à des « pleurs » susceptibles de perturber le chemin vers la révélation (v. 194), sa lucidité (v. 261) montre bien qu’elle est soutenue par Dieu, comme tous les autres personnages positifs. C’est ce soutien qui donne sa légitimité à l’entreprise de persuasion d’Esther. Nulle magie dans le « charme³⁰ » qu’elle appelle de ses vœux pour persuader Assuérus (v. 290). La reine est messagère de vérité, ce à quoi contribue la minimisation de sa beauté physique dans le texte racinien³¹. De même, nulle

²⁶Note 2, p. 177 de l’édition citée.

²⁷*La Mariane* fait d’ailleurs partie des pièces jouées à Saint-Cyr par les demoiselles. On y voit dans la première scène le roi « s’éveill[er] en sursaut » (I, 1).

²⁸A. Furetière, *Dictionnaire universel*, op. cit., article « Bruit ».

²⁹*Athalie*, v. 1026

³⁰Rappelons l’étymologie du mot *charme*, qui attache, comme on sait, le chant à la magie : la formule magique, *carmen*, tient son pouvoir des inflexions musicales.

³¹Note 6, p. 170 de l’édition citée.

maladresse dans la naïveté de Joas. Dieu supplée au défaut d'élaboration de ses discours, caractéristique de son statut d'enfant³², par une sagesse et une force qui lui permettent de tenir tête à Athalie.

§14 La prophétie de Joad est bien sûr l'une des expressions les plus directes de cette participation des personnages positifs à la parole de Dieu. Le prophète est celui en qui parle « l'Esprit » (*Athalie*, v. 1130), ce que Racine veille à restituer de la manière la plus directe possible : « j'ai eu la précaution de ne mettre dans sa bouche que des expressions tirées des proverbes³³ ».

§15 Toute l'action, dans les deux pièces, se présente donc comme un effet de la voix divine : le pouvoir infini de celle-ci est rappelé par Mardochée à Esther pour l'encourager à soutenir la mission que Dieu lui a confiée (« Il parle, et dans la poudre il les fait tous rentrer / Au seul son de sa voix la Mer fuit, le Ciel tremble », v. 225) ; son « appu[i] » est attendu par Joad, préparant la présentation de Joas : « Et Dieu par sa voix même appuyant notre exemple, / De plus près à leur cœur parlera à son Temple », v. 273-276) ; et c'est elle, la « voix du Tout-puissant », qui met en fuite l'armée d'Athalie (v. 1748). Une voix, celle de Dieu, gouverne donc toutes les autres. Et si les différents personnages ont bien cependant des voix caractérisées, celles-ci sont en fait les facettes d'une vérité unique.

UNE VOIX CONTRE L'OPÉRA

§16 Cette unification des voix sous l'égide de Dieu est rendue particulièrement sensible par le choix qu'a fait Racine de confier les prières et les chants à un chœur. Chacune des pièces comporte un groupe de jeunes filles qui viennent régulièrement participer à l'action, parfois simplement la commenter (c'est davantage le cas dans *Athalie*), en unissant leurs voix dans des cantiques. Dans *Esther*, ce sont les compagnes de l'héroïne, et dans *Athalie*, celles de Salomith, filles de la tribu de Lévi.

§17 Sans surprise, c'est donc depuis les personnages positifs, ceux dont la voix est inspirée par Dieu, que prend son essor le chant réellement entendu par le spectateur. La musique, due à un compositeur alors encore peu connu, Jean-Baptiste Moreau, vaut donc comme une réinterprétation des pratiques religieuses représentées dans la fiction, pratiques dont Racine a pris soin de préciser les circonstances historiques dans ses préfaces³⁴. L'évidence

³²Rappelons que le mot « enfant » provient du latin *in-fans* : qui ne parle pas.

³³Préface d'*Athalie*, *op. cit.*, p. 37.

³⁴La préface d'*Esther* évoque la pratique des cantiques pour remercier Dieu (*op. cit.*, p. 38) et celle d'*Athalie* rappelle que les Lévites étaient en charge des chants (*op. cit.*, p. 32), et que les prophéties étaient

de cette présence musicale est encore renforcée par l'affirmation, au sein même de la fiction, de la nécessité du chant au service de Dieu. C'est un devoir de déplorer les malheurs de son peuple : « Puissé-je demeurer sans voix, / Si dans mes chants ta douleur [de Sion] retracée, / Jusqu'au dernier soupir n'occupe ma pensée » (*Esther*, v. 138), et un devoir de célébrer son nom : « Que son nom soit béni. Que son nom soit chanté » (*Esther*, v. 1283). La musique, dans ces deux pièces, émane donc directement du sujet religieux.

§18

Malgré cette légitimation, Racine ne néglige pas les précautions de l'ordre du théâtre pour ménager la vraisemblance³⁵. La musique est presque chaque fois justifiée par les personnages : Esther demande aux filles de lui chanter quelque cantique (v. 129) ; Josabet invite les jeunes filles à « chante[r], loue[r] » Dieu (v. 310) ; Joad demande à être accompagné par la musique pour sa prophétie et invite le peuple à « chanter » (v. 1662). À aucun moment il n'est donc demandé au spectateur de croire que le chant qu'il entend est une simple parole. De même, il ne lui est jamais demandé de perdre la mesure du temps de la fiction en écoutant la musique, comme c'est souvent le cas avec les intermèdes musicaux au théâtre. Les chœurs, rigoureusement intégrés à l'action et présents à la fin de chaque acte permettent au contraire d'assurer la continuité de la pièce selon une stricte équivalence entre le temps de la représentation et le temps de la fiction³⁶.

§19

La musique est donc insérée selon les règles de la poétique théâtrale, et, dans sa forme, elle est évidemment « convenable aux paroles³⁷ », ce que louent les contemporains dans *Esther*³⁸ : sur les vers mêlés du dramaturge, qui, en évitant les raideurs de l'alexandrin, permettent au chant d'être senti comme fluide et naturel, Moreau a posé un chant syllabique³⁹ toujours respectueux de la prosodie et progressant le plus souvent par intervalles conjoints dans un *ambitus* relativement restreint. Pour les chœurs, il favorise l'homophonie⁴⁰ afin de servir l'intelligibilité du texte. Il est donc clair que l'écriture musicale n'a

souvent accompagnées d'instruments (*ibid.*, p. 38).

³⁵Sur cette question, voir les ouvrages de C. Kintzler, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, et de B. Louvat, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, H. Champion, 2002.

³⁶Racine s'en félicite dans la préface d'*Athalie*, *op. cit.*, p. 37.

³⁷Préface d'*Esther*, *op. cit.*, p. 38.

³⁸Voir le *Mercur galant*, février 1689, p. 299-300 et Mme de Sévigné, Lettre à Mme de Grignan, 21 février 1689, *Correspondance*, *op. cit.*, vol. 3, p. 508. Les conditions de création d'*Athalie* expliquent que la musique ne soit pas mentionnée par les témoignages contemporains, mais celle-ci, dans ses grandes lignes, ne diffère pas des principes d'*Esther*. Pour des analyses détaillées de l'ajustement de la musique au texte, voir A. Piéjus, *op. cit.*, p. 451-500.

³⁹À chaque syllabe correspond une note. Jamais la voix ne s'échappe pour développer des mélismes sur une voyelle.

⁴⁰Cela signifie que chaque voix chante le même texte en même temps.

pas pour fonction de détourner des paroles, de servir la virtuosité, ni de flatter le timbre. Seuls quelques figuralismes étirent parfois les mots – « trompettes » et « tonnerre », par exemple (*Athalie*, v. 339) – mais c’est pour que leur sens se déploie dans le dessin mélodique.

§20

Par sa cohérence (dans laquelle on peut à peine repérer quelques petites entorses, comme l’usage non préparé du chant par les jeunes filles à leur première entrée dans *Esther*), ce système fait évidemment penser à celui de la tragédie en musique, mise au point par Lully et Quinault une quinzaine d’années plus tôt. Dans les deux cas, l’ambition de restaurer la tragédie antique dans sa dimension musicale (Racine s’en explique dans ses préfaces⁴¹) se fait dans un respect rigoureux de l’objet théâtral tel qu’il a été théorisé au XVII^e siècle⁴². La musique n’est pas pensée comme une transgression ni comme un simple ornement, ce qui induit tout un ensemble de caractéristiques formelles par lesquelles les compositions de Moreau évoquent, en plus souples et en moins subtiles, celles de Lully⁴³.

§21

La différence dans les sujets, cependant, est bien plus qu’une différence thématique. En rejetant le merveilleux païen pour puiser dans l’« Écriture sainte », Racine rejette en fait le principe même de la vraisemblance opératique, celui qui cautionne la présence de la musique par le mouvement des passions représentées dans la fiction⁴⁴, permettant ainsi une présence « substantielle » de la musique⁴⁵, c’est-à-dire une présence de la musique entendue non pas comme musique mais comme langage bouleversé par les passions. Racine, au contraire, se limite à une présence « occurrentielle⁴⁶ » (la musique réellement entendue équivaut à de la musique dans la fiction), ce qui évite à l’auditeur d’avoir à consentir à ce scénario d’une équivalence entre passion et chant. Dans les deux pièces, les passions ne sont donc pas chantées : les voix troublées par elles soit n’accèdent jamais à la musique – c’est le cas des personnages impies –, soit s’arrêtent de chanter, comme on le voit à la fin de l’acte IV d’*Athalie* lorsque les jeunes filles, effrayées par le bruit des soldats

⁴¹Il parle dans la préface d’*Esther* de son « dessein [...] de lier, comme dans les anciennes Tragédies Grecques, le Chœur et le Chant avec l’Action » (*op. cit.*, p. 36-37), et explique dans celle d’*Athalie* sa réappropriation du chœur et du coryphée (*op. cit.*, p. 37).

⁴²Sur la tragédie en musique comme « hyper-théâtre », voir C. Kintzler, *Poétique de l’Opéra français de Corneille à Rousseau*, *op. cit.*, p. 336-339.

⁴³Citons un seul exemple : le chœur final d’*Esther*, « Dieu fait triompher l’innocence... » peut faire penser à celui d’*Atys*, « Que devant vous tout s’abaisse et tout tremble... » (II, 4).

⁴⁴C’est ce que Catherine Kintzler appelle la « pathétisation » (*Poétique de l’Opéra français de Corneille à Rousseau*, *op. cit.*, p. 361).

⁴⁵Voir C. Kintzler, *Poétique de l’Opéra français de Corneille à Rousseau*, *op. cit.*, p. 379 et suivantes.

⁴⁶*Ibid.*, p. 369-379.

ennemis, interrompent leur prière⁴⁷.

§22

En ce sens, *Esther* et *Athalie* répondent bien à une intention anti-opératique. Car Racine connaît le genre lyrique, auquel il s'est même essayé une dizaine d'années plus tôt⁴⁸, et sait pertinemment qu'il ne veut pas de ces « paroles extrêmement molles et efféminées⁴⁹ », ou, pour reprendre la célèbre formule de Boileau, son collaborateur dans cette entreprise avortée, de « ces lieux communs de morale lubrique / Que Lully réchauffa des sons de sa musique⁵⁰ ». Il n'y a donc rien, dans *Esther* et *Athalie*, que la musique doive au feu des passions, si bien que celle-ci, quoique parfaitement justifiée par la fiction, pourrait en fait se passer de fiction pour être simplement entendue pour ce qu'elle est : de la musique sacrée. Si l'on se souvient, de plus, que les psaumes dont Racine s'inspire pour les vers mis en musique (et même pour certains vers parlés) sont alors parmi les plus fréquemment chantés à l'église⁵¹, on comprend que le dramaturge a tout fait pour sécuriser les effets de la voix dans ces pièces, qui, définitivement, semblent moins s'adresser à l'oreille du spectateur de théâtre qu'à celle du fidèle.

UNE VOIX SANS PERSONA

§23

Tout semble donc fait pour que les voix des demoiselles, dégagées des soupçons de séduction, soient entendues comme des harmoniques de la voix de Dieu. Et pour éviter que les circonstances extérieures ne viennent mettre à mal ce projet, les privilèges d'impression d'*Esther* et *Athalie* interdisent à tout comédien professionnel de représenter la pièce sur un théâtre public⁵². Tout est donc sous contrôle ? Ce n'est pourtant pas l'avis de tous. Les avertissements et les critiques s'élèvent très tôt au sujet des représentations d'*Esther*. Hébert, le curé de Versailles, estime qu'« une fille qui aura fait un personnage dans une comédie aura beaucoup moins de peine à parler tête à tête à un homme, ayant pris sur elle de paraître tête levée devant plusieurs⁵³ » et refuse d'entendre la pièce,

⁴⁷Voir la didascalie qui précède le vers 1503.

⁴⁸À la demande du roi, sur une initiative de Mme de Montespan et de Mme de Thianges, Racine s'était attelé à la rédaction d'un poème sur *Phaéton*, obtenant pour cela la collaboration de Nicolas Boileau pour le prologue. Mais le poème n'a finalement jamais vu le jour en raison du retour en grâce de Quinault. Voir N. Boileau, Avertissement du *Prologue d'opéra*, dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 277-278.

⁴⁹Préface d'*Esther*, op. cit., p. 37.

⁵⁰N. Boileau, *Satire X*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 66.

⁵¹Voir J. Gros de Gasquet, M.-A. Le Loup, B. Louvat-Molozay et D. Moncond'huy, *Esther et Athalie*, op. cit., p. 90.

⁵²Voir la notice d'*Esther*, op. cit., p. 135.

⁵³F. Hébert, *Mémoires du curé de Versailles*, Paris, éd. de France, 1927, p. 124. Cité par Anne Piéjus, *Le*

tout comme le janséniste Duguet, soucieux de ne pas « autoriser les spectacles, dont les plus innocents ne le sont jamais⁵⁴ », ou son coreligionnaire Quesnel, craignant qu'un tel exemple « ne porte l'amour de la comédie dans tous les monastères [...] et que les religieuses mêmes ne montent sur le théâtre⁵⁵ ». L'année d'après, alors que persistent les critiques⁵⁶ et renaissent les scrupules de Mme de Maintenon⁵⁷, les représentations d'*Esther* sont arrêtées, et la création d'*Athalie* restreinte à trois discrètes répétitions, auxquelles manque notamment la formation orchestrale prévue par le compositeur.

§24

Certes, la conception du théâtre qui sous-tend ces attaques est hostile et pessimiste. Mais aussi, par ces présupposés d'une irréductible contagion des passions et d'un non moins irréductible gauchissement du message, elle témoigne paradoxalement d'une sensibilité aux virtualités du théâtre en quelque sorte plus vive que celle de Racine pour *Esther* et *Athalie*. De fait, en élaborant ces objets qu'il hésite d'ailleurs à qualifier d'œuvres dramatiques⁵⁸, celui-ci discrédite toute une conception de la voix théâtrale : celle qui mise sur l'ouverture, voire l'indécision du sens, et permet, entre autres, de parler de double énonciation. Ce n'est pas pour rien, du reste, que les textes des deux pièces parviennent à se concilier l'approbation de certains jansénistes (le Grand Arnauld, qui voit dans *Esther*

Théâtre des demoiselles, op. cit., p. 581.

⁵⁴Lettre à Mme d'Épernon, 9 avril 1689, citée par R. Picard, *NCR*, op. cit., p. 240.

⁵⁵Lettre à l'abbé Nicaise, 1689, citée par R. Picard, *NCR*, op. cit., p. 248. Parmi les autres hommes d'église hostiles au projet, il faut ajouter Paul Godet Des Marais, futur évêque de Chartres, qui décline l'invitation de Mme de Maintenon et emploie le temps du spectacle à faire un sermon sur les « plaisirs scandaleux » auxquels s'adonnent certains chrétiens. Voir A. Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles*, op. cit., p. 554.

⁵⁶Voir les souvenirs de Mme de Caylus, petite-cousine de Mme de Maintenon et ancienne pensionnaire, qui a tenu le rôle d'Esther à la création : « Mme de Maintenon reçut de tous côtés tant d'avis et tant de représentations des dévots [...], et de la part des jaloux de la gloire de Racine [...] » (*Souvenirs* de Mme de Caylus, éd. B. Noël, Paris, Mercure de France, 1967, p. 98).

⁵⁷Quinze jours après le début des représentations, Mme de Maintenon expose déjà ses craintes à son confesseur, l'abbé Gobelin : « La représentation d'*Esther* m'empêche de voir les dames aussi souvent et d'aussi près que je le voudrais » et projette en conséquence de mettre fin aux représentations en alléguant que les actrices sont malades (Lettres de Madame de Maintenon, éd. H. Bots et E. Bots-Estourgie, Paris, H. Champion, 2009, t. 1, p. 798-801 ; cité par A. Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles*, op. cit., p. 546). Rappelons aussi qu'elle avait fait remplacer Mme de Caylus dès la troisième représentation, au motif, selon Mme de Sévigné, que celle-ci « faisait trop bien, [qu']elle était trop touchante » – ce que semble confirmer la référence à la Champmeslé dans le compte rendu de Dangeau (*Journal*, 26 janvier 1689, op. cit., p. 230) –, alors que la pièce n'avait besoin que de « la simplicité toute pure de ces petites âmes innocentes » (Lettre à Mme de Grignan, 11 février 1689, *Correspondance*, op. cit., vol. 3, p. 501).

⁵⁸Il parle dans la préface d'*Esther* d'« une espèce de Poème, où le chant [est] mêlé avec le récit » (op. cit., p. 36).

« une fort belle pièce, et bien chrétienne⁵⁹ », et Quesnel, qui apprécie de trouver dans *Athalie* « des dénonciations en vers et en musique⁶⁰ » qui semblent soutenir la cause de Port-Royal), et même à satisfaire Bossuet, si redoutable contempteur du genre dramatique lors de la querelle sur la moralité du théâtre qui resurgit peu d'années après⁶¹. C'est qu'avec ces deux pièces hors normes, Racine a construit un théâtre relais de cette « parole de Dieu » qui est « stable et ne trompe jamais » (*Athalie*, v. 158) : un théâtre où l'empathie est dirigée vers des voix droites, efficaces, sans division ; un théâtre où le spectateur n'est pas un instant pris au piège des mensonges ou des hypocrisies ; un théâtre, enfin, où l'on ne joue pas avec les mots. Le nom des méchants, en effet, y est en soi un blasphème (*Athalie*, v. 395) et celui de Dieu une garantie de salut (*Athalie*, v. 1125) ; l'équivoque même est sans compromission, comme l'analyse Georges Forestier à propos du double sens de « trésor » dans l'aveu de Joad à Athalie⁶² (v. 1649) ; et les effets sonores peuvent être entièrement reversés au compte du message – ainsi dans cette succession de monosyllabes martelés qui mime parfaitement l'appel à agir : « le sang de vos rois crie » (*Athalie*, v. 89), et dans ce rejet interne qui semble saisir Joas pour le disposer au sacrifice : « Et périssez du moins en Roi, s'il faut périr » (v. 1460).

§25

Ces exemples de récupération de l'effet sonore sont symptomatiques. La voix mise en œuvre par le dramaturge semble devoir solliciter autre chose que l'écoute et s'accomplir au-delà d'elle-même, dans des visions (comme avec les hypotyposes qui peignent le massacre commis par la reine, en I, 2, ou son songe, II, 5), ou dans des actions. Les situations de parole performative (les serments et injonctions dans *Athalie*, IV, 2, par exemple) sont en effet nombreuses. Mais cette efficacité se manifeste surtout dans la dimension gestuelle qui redouble chaque révélation : l'évanouissement d'Esther (II, 7), et le dévoilement de Joas (V, 5), qui parlent aussi bien que les discours.

§26

De cette voix qui frappe l'esprit plus qu'elle ne flatte l'oreille, les personnages d'enfants et de jeunes gens offrent sans doute l'exemple le plus accompli. Certes, la sonorité de leur voix ne se laisse pas recouvrir par l'action dramatique : la spontanéité gracieuse des jeunes filles est exaltée par le chant ; la naïveté de Joas traduite par un ensemble de traits stylistiques – brièveté des répliques, juxtaposition syntaxique, répétition de structures et simplicité des images – dont *Athalie*, bouleversée, résume ainsi l'effet : « la douceur de sa voix, son enfance, sa grâce » (v. 652). Mais cette vocalité requise par la fiction

⁵⁹Lettre à Ruth d'Ans, 21 mars 1689, citée par R. Picard, *NCR*, op. cit., p. 238.

⁶⁰Lettre du P. Quesnel à Vuillard, citée R. Picard, *ibid.*, p. 273.

⁶¹Les *Maximes et réflexions sur la comédie* paraissent en 1694. Sur la querelle, voir L. Thirouin, *L'Aveu-glement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, H. Champion, 1997.

⁶²Voir sa préface à *Athalie*, op. cit., p. 20-21.

semble en fait avoir pour vocation de se fondre dans le réel. Car ces caractéristiques sont celles-là mêmes de la voix des interprètes à qui s'adressent les pièces. Jeunes filles d'environ quatorze ans au timbre clair et éthéré⁶³, elles n'ont qu'à ouvrir la bouche pour devenir « enfant merveilleux » (v. 752) ou filles de Sion. Et si les parties de dessus, dans les compositions de Moreau, sollicitent le haut de la tessiture d'une manière inhabituelle⁶⁴, c'est sans nul doute pour parfaire cet effet de transparence.

§27

Frappante, donc, cette voix a tout pour l'être – frappante, c'est-à-dire sublime, conformément aux ambitions et aux préoccupations de Racine⁶⁵ ; frappante, c'est-à-dire violente, quand ce timbre pur effaçant la distance entre réalité et fiction sert à réclamer la vengeance de Dieu (*Esther*, v. 365-366), à invectiver (*Athalie*, v. 363-370), à entraîner au combat (*Athalie*, v. 1463-1466), à consentir au sacrifice (*Athalie*, v. 1110). C'est la voix du zèle⁶⁶, indissociable de son objet, limpide et tranchante, que Racine laisse ainsi s'élever. C'est à elle qu'il donne le privilège en construisant ces figures de jeunes gens qui n'ont pas besoin de *persona* – ce masque du théâtre antique qui, en prolongeant et en transformant la voix de l'interprète, aidait à la construction de l'identité de fiction.

⁶³Rappelons que les jeunes filles choisies appartenaient à la « classe jaune », qui regroupait des jeunes filles nées en 1674. À cet âge, beaucoup de jeunes filles n'ont pas encore mué.

⁶⁴A. Piéjus note que les lignes vocales les plus aiguës, dans les parties solistes comme dans les chœurs, montent fréquemment jusqu'au *la*, ce qui, dans le cas de chœurs à deux voix, comme c'est ici le cas, ne peut se justifier par un souci d'équilibre polyphonique. Il s'agit donc d'un véritable choix esthétique (*Le Théâtre des demoiselles*, op. cit., p. 164-165).

⁶⁵Voir comment Racine, dans la préface d'*Esther* envisage la possibilité d'un sublime antique christianisé (op. cit., p. 37). Comme Tony Gheeraert, Sylvaine Guyot voit chez Racine la mise en œuvre d'une nouvelle définition du sublime, celle que défendent alors notamment Rapin et Bouhours : un sublime sous le signe de la grâce et de l'agrément plus que de la « majesté éclatante » et de l'« éloquence éblouissante » (voir l'article de T. Gheeraert, « Racine prophète sublime », dans *Racine poète*, éd. B. Louvat et D. Moncond'huy, *La Licorne*, n° 50, 1999, p. 75-92, et le livre de S. Guyot, *Racine et le corps tragique*, Paris, PUF, 2014, p. 148, qui analyse en ce sens l'évanouissement d'*Esther*). La fusion des voix que nous mettons en évidence semble pouvoir corroborer cette interprétation.

⁶⁶Le terme est associé de manière significative aux jeunes filles : parler à Assuérus, c'est pour Esther « expose[r] » son « zèle ardent » (v. 1296-1297) ; et la troupe des jeunes compagnes de Salomith est « embrasée » par le « zèle » du Seigneur (v. 299-300). Il faudrait mettre en rapport cette représentation de la voix zélée avec la manière dont le théâtre de Racine, comme l'analyse Hélène Merlin-Kajman, diffuse le regret nostalgique d'une configuration théologico-politique fondée sur la communion (H. Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les Lettres et la Théorie des deux corps. Passions et Politique*, Paris, H. Champion, 2000, p. 301-336).

CONCLUSION

§28

L'engouement suscité par les représentations d'*Esther* ainsi que les désordres auxquels elles ont donné lieu sont-ils la preuve que le pari était intenable ? Que le projet ne pouvait échapper aux sirènes – de la scène, de la voix, du corps féminin, de la jeunesse ? C'est possible. Il s'agirait alors d'un échec pédagogique⁶⁷ dont seraient responsables la naïveté ou l'inconscience de Racine et de Mme de Maintenon.

§29

Certains témoignages, pourtant, laissent penser que le succès des pièces peut avoir été dû non à la persistance malicieuse du théâtre, mais au charme de la clarté. « Jamais on n'a goûté aucun divertissement ni avec plus de tranquillité, ni avec autant de plaisir. Il a fait verser beaucoup de larmes, et inspiré des sentiments tout chrétiens⁶⁸ », note le rédacteur du *Mercure galant* tandis que Mme de Sévigné affirme : « Tout y est simple, tout y est innocent, tout y est sublime et touchant⁶⁹ » et se montre particulièrement sensible à la superposition entre interprètes et personnages : « Il est fort vrai qu'il fallait des personnes innocentes pour chanter les malheurs de Sion ; [...] C'est cette convenance qui charmait dans cette pièce⁷⁰ ». Près de deux siècles plus tard, Lamartine s'enthousiasme pour l'effet de présence et d'immédiateté de la poésie d'*Esther* : « c'est la Bible elle-même non traduite, mais transvasée comme un rayon de miel d'Oreb sur la langue des femmes et des enfants d'une autre Sion⁷¹ ! » et après lui, Jules Lemaître, ravi, croit voir affleurer les silhouettes des pensionnaires de Saint-Cyr sous celles des jeunes Israélites d'*Athalie* :

Cela est si bien une poésie de jeunes filles, une poésie de catéchisme de persévérance, une poésie de voiles de tulle, de bannières, de couronnes de roses blanches et de rubans bleus ! Et comme la douceur virginale et presque trop innocente de ces cantiques enveloppe singulièrement de ses mousselines et de ses écharpes molles le drame véhément et formidable ! [...] Ces jeunes Israélites [...] ce sont déjà des jeunes filles chrétiennes ; d'avance, elles ont cette pureté mystique, cette nuance particulière d'innocence et de piété que, seul, rendra possible l'avènement de Celui dont le grand-prêtre Joad prépare les voies⁷²...

⁶⁷Voir J. Grimm, « *Esther, Athalie*, et le double échec de l'éducation théâtrale », dans Albineana, Cahiers d'Aubigné, 10-11, 1999. *Autour de Françoise d'Aubigné, Marquise de Maintenon*, t. II. Actes des Journées de Niort 23-25 mai 1996, dir. A. Niderst, p. 447-455.

⁶⁸*Mercure galant*, février 1689, p. 297-299.

⁶⁹Mme de Sévigné, « À Mme de Grignan », 21 février 1689, *Correspondance*, vol. 3, p. 508-509.

⁷⁰*Ibid.*, p. 549.

⁷¹A. de Lamartine, *Cours familier de littérature* : un entretien par mois, tome III, Paris, chez l'auteur, 1857, p. 80.

⁷²J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, septième série, Paris, ancienne Librairie Furne, Boivin, coll.

§30

Qui sait alors si ce n'est pas dans le sillage même de l'exaltation religieuse que le désir a circulé lors des représentations d'*Esther* ? Car le sublime aussi a ses sirènes. Le lyrisme mystique et sensuel d'un Lamartine ou d'un Lemaître en est la preuve, ainsi qu'à l'inverse, l'ironie qui teinte souvent les références aux deux pièces, depuis les provocatrices allégations d'ennui⁷³ jusqu'aux pulsions de dégradation repérables, par exemple, dans l'application des répliques aux scènes de séduction homosexuelle masculine chez Proust⁷⁴, ou dans les scènes d'effraction qui hantent certains récits de la création d'*Esther*⁷⁵. Approches complémentaires, figures opposées et jumelles de la fascination pour une voix trop pure.

§31

On voit quel défi posent ces deux ouvrages à la voix même du critique. Il faut penser ensemble la sincérité du projet et ses limites⁷⁶ ; pour cela, ne pas séparer le texte de sa représentation⁷⁷, sans pourtant se contenter d'expliquer les effets des pièces par une irréductible dimension théâtrale ; ce qui implique de repérer les sirènes du sublime, mais sans chanter avec elles. Peut-être que certaines rêveries peuvent y aider, qui, en introduisant un peu de distance, permettent de dialoguer plus librement avec ces pièces. Rêvons donc, par exemple, aux inflexions inventées par une jeune fille pour incarner la voix de la

« Nouvelle Bibliothèque Littéraire », huitième édition, 1893, lettre du 12 juin 1892.

⁷³ « Pour expier ses tragédies / Racine fait des psalmodies / En style de *Pater noster*. / Moins il peut émouvoir et plaire, / Plus l'œuvre lui semble exemplaire, / Mais pour nous donner pis qu'*Esther*, / Comment Racine a-t-il pu faire ? » (*Chansonniers Maurepas et Clairembault*, dans R. Picard, *NCR*, op. cit., p. 273). Dans un autre registre, Henri Ghéon dit ne voir dans les pièces « que la splendide "littérature" d'un esprit desséché qui prend le masque de la foi pour dissimuler sa défaite » (H. Ghéon, « Nos Directions : réalisme et poésie, notes sur le drame poétique – sur le vers libre », Paris, NRF, édition en ligne de l'OBVIL, http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/gheon_directions/body-6, page consultée le 15 septembre 2017).

⁷⁴M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1989.

⁷⁵Lorsqu'il étudie la possibilité que non seulement des chanteuses, mais des chanteurs professionnels se soient joints aux jeunes filles pour les chœurs d'*Esther*, N. Demuth s'appuie sur un suggestif récit de l'entrée des musiciens de la Grande Écurie dans la cour royale de l'établissement sous les yeux des jeunes filles (T. Lavallée, *Histoire de la maison royale de Saint-Cyr*, 1686-1795, Paris, 1853, p. 144, cité par N. Demuth, « A Musical Backwater », *The Musical Quarterly*, vol. 40, n° 4, oct. 1954, p. 538). Sur l'hypothèse presque certaine de la présence de voix d'hommes, voir A. Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles*, op. cit., p. 202-207.

⁷⁶Il est par exemple frappant de voir comment Alain Viala explique le succès d'*Esther* par sa simple « esthétique formelle », Racine ayant réussi à « fondre ensemble ainsi tout ce qui plaisait alors à la Cour » (A. Viala, *Racine. La stratégie du caméléon*, Seghers, 1990, p. 227-228).

⁷⁷Voir la proposition faite dans le recueil Atlante (J. Gros de Gasquet, M.-A. Le Loup, B. Louvat-Molozay et D. Moncond'huy, *Esther et Athalie*, op. cit., p. 91-92), intéressante et compréhensible, mais non complètement satisfaisante.

« vieille reine toute-puissante⁷⁸ » ; à la satisfaction presque physique que pouvait procurer l'entrelacement des répliques dans les scènes chorales (*Esther*, II, 8, entre autres) ; aux émotions permises par le face-à-face frémissant entre Esther et Assuérus joué par une femme. À égale distance du zèle et du sacrilège, mais sans crainte de l'anachronisme, rêvons pour mieux réfléchir, et pour mieux approcher les sirènes de Saint-Cyr.

Quelques mots à propos de : Sarah Nancy

Sarah Nancy est maîtresse de conférences en littérature française du XVII^e siècle à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (EA 174 « Formes et idées de la Renaissance aux Lumières»). Elle travaille sur la voix aux XVII^e et XVIII^e siècles – ses pratiques (arts de la parole, théâtre, chant...), ses effets, ses représentations, en particulier ses représentations genrées, et s'appuie pour cela sur sa propre pratique du chant lyrique. Elle est notamment l'auteur de *La voix féminine et le plaisir de l'écoute aux XVII^e et XVIII^e siècles en France* (Classiques Garnier, 2012), d'un chapitre de l'*Anthologie de l'écoute musicale de l'Antiquité au XIX^e siècle* (éd. Musica Ficta, à paraître en 2018) et a dirigé, avec Julia Gros de Gasquet, l'ouvrage collectif *La voix du public. Manifestations sonores du spectateur de théâtre en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Presses Universitaires de Rennes, à paraître en 2018).

Pour citer cet article

Sarah Nancy, « Les Sirènes de Saint-Cyr », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 07/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/246>.

⁷⁸J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, op. cit.

La place du spectateur dans *Esther* et *Athalie*

Servane L'Hopital

§1

Les deux dernières pièces de Racine étaient selon le dramaturge des « divertissements d'Enfants¹ », écrites pour former les enfants-actrices et non pour plaire aux spectateurs. Dans la préface d'*Esther* (1689), Racine précise qu'il a écrit cette pièce pour permettre aux Demoiselles de Saint-Cyr de travailler leur diction et leur chant sur des vers qui ne fissent pas de « dangereuses impressions » sur de jeunes esprits, mais qui comportassent tout de même « une action qui rendît la chose plus vive et moins capable d'ennuyer ». Le dramaturge confesse : « à dire vrai, je ne pensais guère que la chose dût être aussi publique qu'elle l'a été. » Quant à *Athalie*, dont l'ambition apparaît plus haute, elle ne fut effectivement répétée que trois fois par les jeunes filles de Saint-Cyr devant un public restreint.

§2

Racine affirme, toujours dans sa préface d'*Esther*, avoir eu le dessein d'« employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du Chœur que les Païens employaient

¹Jean Racine, préface d'*Esther* (1689) in *Esther*, éd. G. Forestier, Paris, Folio Gallimard, 2007, p. 37.

à chanter les louanges de leurs fausses Divinités² ». C'est pourquoi, entre autres, la critique actuelle relève le caractère paraliturgique, « quasiment religieux », d'*Esther* et d'*Athalie*³. Lors de la querelle des règles dans les années 1620-1630, l'un des arguments pour la suppression du chœur était qu'il faisait partie de la fonction liturgique païenne du théâtre : celui-ci n'étant plus une cérémonie religieuse, mais un divertissement, un chœur moralisant aurait rencontré des spectateurs mal disposés ; les prédicateurs en chaire s'occupaient déjà bien assez de sermonner le peuple⁴ ! On pourrait ainsi lire ce retour du chœur chez Racine comme un désir de « ramener le théâtre à son institution ancienne⁵ » selon la formule de Jean Chapelain dans la *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, c'est-à-dire de lui rendre son statut de cérémonie instructive, mais de cérémonie chrétienne, et non païenne. Le concept de « cérémonies », en deçà des sacrements, désignait alors dans la liturgie catholique toute l'action extérieure (lumières, ornements, gestuelle, déplacements) qui rend plus grand le service divin, imprime le respect et la révérence pour le divin, sert de « disposition » aux sacrements et, par leurs interprétations symboliques, rend l'esprit et le cœur du célébrant comme du fidèle plus présents au mystère invisible⁶. Les cérémonies de la messe sont pour le curé de Saint-Sulpice Jean-Jacques Olier une

² *Ibid.*, p. 36-37. Pour l'abbé d'Aubignac, dans *La Pratique du théâtre* (réd. 1641, publ. 1657), dont Racine avait un exemplaire annoté, « la Tragédie dans son origine n'était qu'une hymne sacrée, chantée et dansée à l'honneur de Bacchus par des Chœurs de musique » (éd. H. Baby, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 303.)

³ Georges Forestier dans sa préface et notice d'*Esther* (éd. cit., p. 27 et 128), en s'appuyant sur des témoignages de la correspondance de Mme de Sévigné conclut : « [les spectateurs] ont reçu cette scène comme Racine l'avait conçue, c'est-à-dire comme un pur moment d'émotion quasi religieuse ». Gilles Ernest, dans sa préface d'*Athalie* dans l'édition livre de poche (1999, p. 23), écrit : « il est probable que les pieuses élèves de Saint-Cyr aient suivi la représentation d'*Athalie* comme une sorte de culte transposé au théâtre ».

⁴ Voir dans le recueil de G. Dotoli, *Temps de préfaces, Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du « Cid »* (Paris, Klincksieck, 1996), la préface de la *Sylvanire, ou la Morte-vive* (1627) d'Honoré d'Urfé, p. 176, la préface *Tyr et Sidon* (1628) de Jean de Schélandre, p. 186, la *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (1630) de Jean Chapelain, p. 232-233, la préface de l'*Amarante* (1631) de Jean Ogier de Gombault, p. 259 ; enfin voir le *Discours à Cliton* (1631), toujours non attribué avec certitude, in Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, Champion, coll. « Sources classiques », 2004, p. 618.

⁵ Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* (1630), in G. Dotoli, *op. cit.*, p. 233. Antoine Godeau, une fois évêque, reprend cette expression dans son discours liminaire à ses *Œuvres chrétiennes* en 1641 (*Œuvres chrétiennes*, Seconde partie, 1641, p. 11 ; *Poésies Chrétiennes, d'Antoine Godeau, évêque de Grasse, nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, chez Pierre Le Petit, 1660, « Discours sur les ouvrages contenus en ce volume », p. 11-12.)

⁶ Citons Pierre Floriot, préfet des Petites Écoles de Port-Royal jusqu'en 1664, qui publia en 1679 chez Hélié Josset un *Traité de la messe de paroisse* : « car nous appelons cérémonies tous actes extérieurs de Religion qui se font pour louer Dieu, qui ont pour objet son honneur et sa gloire, ou notre salut et le bon état de notre âme ». Sur les effets des cérémonies de la messe, voir notre article, « Le sublime et les

§3

« prédication par les yeux⁷ », particulièrement pour le peuple ignorant.

Cependant, Racine parle dans sa préface d'un chœur qui chante les louanges de Dieu, et non d'un chœur-prédicateur qui chercherait à moraliser le spectateur : le texte serait-il conçu pour l'acteur qui le profère, plus que pour l'auditeur qui l'écoute ? Ces deux dimensions, pédagogique et paraliturgique, nous invitent à nous demander s'il y a une place pour le public dans *Esther* et *Athalie*, et laquelle.

UN THÉÂTRE SANS PUBLIC ?

§4

Mme de Maintenon s'inscrit dans une tradition éducative qui remonte à Quintilien. Dans *L'Institution oratoire*, le comédien peut servir de pédagogue au futur orateur dans son jeune âge, pour qu'il « corrige les défauts de la bouche, et fasse en sorte que les mots s'expriment bien, et que chaque lettre ait son énonciation nette et distincte⁸ ». Il peut faire travailler à l'enfant « les beaux endroits des Comédies propres et conformes aux actions qu'on entreprend », choisis « non seulement pour être utiles à la prononciation, mais même à l'éloquence », quand « l'âge n'est pas capable de plus grandes choses⁹ ». Quintilien laisse entendre que le goût naturel de l'enfant pour le jeu le rend plus capable de mémoriser et de rendre une scène qu'un discours. Mais le rhétoricien latin apporte également des restrictions à cette pédagogie, car « la fréquente imitation passe quelque fois en coutume » : l'enfant n'apprendra pas à déguiser sa voix en celle de femme, ou à la rendre tremblante comme les vieillards, il n'imitera pas les ivrognes, ni les « mouvements d'amour, d'avarice ou de crainte, qui ne sont point nécessaires à l'Orateur ». Enfin, dans le style de son geste, il s'éloignera « de la manière des bouffons, et ne permettra pas à son visage, à ses mains et à ses pieds aucun de leurs excès¹⁰ ».

§5

Suivant Quintilien sans pour autant faire appel aux comédiens professionnels, les jésuites et les oratoriens au XVII^e siècle utilisaient le théâtre dans leurs établissements

cérémonies romaines de la messe en France à la fin du XVII^e », in *À la croisée des arts. Sublime et musique religieuse en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles)* sous la direction de S. Hache et T. Favier, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e », 2015, p. 235-260.

⁷Jean-Jacques Olier, *L'Esprit des cérémonies de la messe, Explication des cérémonies de la grand-messe de paroisse selon l'usage romain* (1657), édition préparée et présentée par C. Barthe, Tempora, 2009, préface, p. 37.

⁸Nous utilisons la traduction de Michel De Pure, abbé mondain des années 1660 : Quintilien, *De l'Institution de l'orateur, avec les notes historiques et littérales, où les mots Barbares, Grecs, Anciens, et les plus difficiles sont expliqués*, par M. M. D. P., chez François Clouzier, 1663, p. 71.

⁹*Ibid.*, p. 72-73.

¹⁰*Idem.*

comme un exercice de diction, comme un entraînement à la prise de parole en public, et comme une récréation innocente et édifiante. Les pièces étaient le plus souvent en latin, ce qui les rendait d'autant moins accessibles au public. Elles ne comportaient aucune intrigue d'amour, donc aucun piquant, et le moins possible de rôles féminins, conformément à la fois aux principes de Quintilien et au *Deutéronome*, qui interdit le travestissement.

§6

Lors de la querelle autour de la lettre du père Caffaro (1694), débat qui interroge la légitimité chrétienne de la comédie, la plupart des dévots, tout en condamnant fermement la Comédie comme lieu de célébration fréquente des passions terrestres, défendent le théâtre de collège. Car selon l'oratorien Pierre Le Brun, les pièces y sont « faites par des Religieux ou des Ecclésiastiques tout occupés à inspirer à des écoliers les règles du christianisme », et non par « des personnes qui n'étudient que les maximes du monde » ; elles sont « examinées et approuvées par des Supérieurs de Communauté », alors que les autres ont « suivi le goût du plus grand nombre », c'est-à-dire « l'approbation des gens vicieux » ; enfin elles « ne se font tout au plus qu'une fois l'année pour exercer des Écoliers à parler en public », quand les autres sont « représentées tous les jours » pour satisfaire des « oisifs, qui se font un plaisir de voir bien exprimer les passions dont ils brûlent, l'ambition et le faux amour¹¹ ». Le théâtre pédagogique a une logique descendante et hiérarchique quand le théâtre professionnel, soumis à la tyrannie du plaisir, est essentiellement démagogique : il complait à la corruption du cœur humain. Le premier est rarement représenté, trouve sa justification principalement dans le travail des répétitions ; l'autre est fréquemment représenté et trouve sa raison d'être dans la représentation. Bossuet qualifiait les pièces de collège « d'exercices pour aider [les élèves] à former ou leur style ou leur action, et en tout cas leur donner à la fin de l'année quelque honnête relâchement¹² ».

§7

Ces « exercices » pour l'enfant, et non ces divertissements pour le spectateur, devaient donner à ce dernier tout au plus une fonction instrumentale : car comment apprendre à parler en public sans public ? Le spectateur prête sa présence, comme peuvent encore en avoir l'impression des parents assistant à une représentation de fin d'année. Cette comparaison permet cependant d'entrevoir un autre phénomène : le narcissisme familial, la fierté du cercle. Les spectateurs des pièces de collège devaient être, du moins

¹¹Pierre Le Brun, *Discours sur la comédie, où l'on voit la réponse au Théologien qui la défend, avec l'Histoire du Théâtre, et les Sentiments des Docteurs de l'Église depuis le premier siècle jusqu'à présent*, Paris, Louis Guérin et Jean Boudot, 1694, p. 148-149.

¹²Jacques Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la Comédie* (1695), in *L'Église et le théâtre*, éd. Ch. Urbain et E. Levesque, Paris, Eurédit, 2000 [1930], p. 189. Nous soulignons.

pour partie, un public acquis et myope, plus sensible à la performance des élèves qu'au propos même de la pièce.

§8

Racine savait pertinemment qu'à Port-Royal, où lui-même avait été éduqué, le choix de ne pas faire de théâtre, malgré la connaissance qu'on avait de Quintilien, mais seulement « des déclamations », était bien réfléchi. Toujours en 1694, Pierre Coustel, ancien Solitaire de Port-Royal, est le seul de la querelle à mettre en question l'usage du théâtre dans l'éducation, s'autorisant en partie des désordres qu'avait provoqués la reprise d'*Esther* en 1690. Selon lui, le théâtre est chronophage pour le recteur ; il dissipe l'attention des élèves ; il les rend paresseux à remplir leurs devoirs ; il les rend même fiers et indociles, car il flatte leur amour propre et leur fait croire qu'ils sont indispensables ; enfin il induit des dépenses excessives. Coustel considère que le théâtre est une inutile et dangereuse nouveauté pédagogique, alors que les déclamations sont bien suffisantes pour former une « louable hardiesse de paraître et de parler en public avec grâce et avec bienséance¹³ ».

§9

Ce qui pouvait être justifié pour des garçons, qu'on préparait à la parole publique, l'était encore moins pour des filles, qui n'avaient pas de raison d'être des oratrices. Mais Mme de Maintenon ne voulait pas non plus en faire des religieuses, du moins au départ. Elle cherchait sans doute à enseigner aux jeunes nobles une modeste hardiesse à paraître (l'oxymore exprimant toute la difficulté) ; et dans sa préface d'*Esther*, Racine justifie son entreprise par la raison très quintilienne de devoir enseigner à des filles d'origines provinciales une prononciation nette du français. Mme de Maintenon était aussi influencée par la pédagogie de Fénelon, qui, dans *De l'Éducation des filles* (1687), justifie ainsi le théâtre :

Si vous avez plusieurs enfants, accoutumez-les peu à peu à représenter les personnages des histoires qu'ils ont apprises [...]. Ces représentations les charmeront plus que d'autres jeux, les accoutumeront à penser et à dire des choses sérieuses avec plaisir, et rendront ces histoires ineffaçables dans leur mémoire¹⁴.

§10

¹³Pierre Coustel, *Sentiments de l'église et des saints Pères pour servir de décision sur la comédie et les comédiens, opposés à ceux de la lettre qui a paru sur ce sujet depuis quelques mois*, Charles Coignard, Paris, 1694, 2^e partie, article 3, objection 5.

¹⁴François de Salignac de La Mothe Fénelon, *De l'Éducation des filles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1983, chapitre 6, « De l'usage des histoires pour les enfants », p. 120, cité par A. Piéjus dans *Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie / Klincksieck, 2000, p. 61.

Ces représentations sont considérées comme des « jeux », qui « accoutument » les acteurs à « penser » et « dire » des choses sérieuses, car « la fréquente imitation passe quelque fois en coutume », disait Quintilien. Ces jeux d'enfants ne nécessitent pas forcément un public, si ce n'est la surveillance du pédagogue, et éventuellement l'horizon narcissisant d'un public de quelques parents ou de consœurs. Mais à Saint-Cyr, les jeunes filles, issues de la noblesse pauvre et particulièrement de pères morts pendant le service, transplantées loin de leurs provinces, ne pouvaient être vraiment sujettes au phénomène de narcissisme familial. Les représentations ne s'inscrivaient pas dans la relation des éducateurs avec les familles. C'est le roi qui jouait le rôle de père tutélaire : la représentation d'*Esther* s'inscrivait donc plutôt dans une cérémonie royale à la gloire de Mme de Maintenon et du roi.

§11

Le choix du français rendait d'ailleurs mécaniquement plus accessibles et plus mondaines les deux pièces de Saint-Cyr. Écrites par un poète, historiographe du roi, ancien dramaturge glorieux (certes converti), et non par un ecclésiastique ou une religieuse, elles relevaient des Belles Lettres autant que de l'exercice de collège. Pourquoi n'étaient-elles pas en latin ? Les jeunes filles en apprenaient des rudiments, mais ceux-ci étaient sans doute insuffisants pour leur faire jouer en cette langue une tragédie. Par ailleurs, il ne s'agissait pas de leur donner une culture savante ou rhétorique, mais de polir leur esprit, leur langue et leurs manières. Pourquoi les chœurs au moins, qui s'inspirent des psaumes, ne sont-ils pas en latin comme aux offices, alors que le chant est présenté par Racine lui-même, dans sa préface¹⁵, comme potentiellement nécessaire aux futures religieuses de l'institution ? La réponse est peut-être à chercher dans le projet dramaturgique racinien : une telle diversité de langue aurait détaché les interventions du chœur de l'action, alors que Racine cherche manifestement à les relier le plus possible et à retrouver le modèle antique, tout en le christianisant. On peut aussi y voir l'influence de l'opéra, qui était en français, même dans les collèges jésuites, comme le fut *David et Jonathas* (1688) qui farcit la tragédie latine *Saül* au collège de Clermont. Notons enfin que dans ces années 1680, la montée du gallicanisme et la politique à l'égard des « Nouveaux-Convertis » pouvaient favoriser une piété en français.

§12

Enfin, si l'on pouvait espérer « inspirer les règles du christianisme » par le théâtre selon la formule de Pierre Le Brun, Racine se rappela probablement, dans l'écriture des chœurs, de l'effet de la vocalisation et du chant dans la prière selon saint Augustin. Le père de l'Église, dans la *Lettre à Proba*, développait le paradoxe selon lequel l'homme a besoin de formuler et de dire ses prières, alors même que Dieu sait déjà ce qu'il a au

¹⁵Jean Racine, préface d'*Esther*, éd. cit. de G. Forestier, p. 36.

fond du cœur. On ne prie pas pour faire savoir à Dieu quelque chose, mais pour savoir soi-même quoi demander. Prier à haute voix régulièrement, comme les religieux psalmodient à heures fixes aux offices, est un moyen d'exciter en soi le désir de Dieu :

Toujours désirer dans la même foi, la même espérance, la même charité, c'est toujours prier ; mais à certains intervalles d'heures et de temps, nous prions Dieu avec des paroles ; ces exercices nous avertissent, nous aident à comprendre quels progrès nous avons faits dans ce religieux désir des biens éternels, et nous excitent à l'accroître dans nos âmes¹⁶.

§13

Faire chanter aux jeunes filles des cantiques à la gloire de Dieu était une manière de nourrir en elles « ce religieux désir des biens éternels ». La prière est un exercice consistant à « se mettre en présence de Dieu », « sous le regard de Dieu¹⁷ ». Or Racine met dans la bouche des actrices des adresses à Dieu. Il les incite donc à se mettre en prière, d'autant qu'il considère bien que le Dieu invoqué par les chœurs est le « vrai Dieu ». Certaines adresses semblent certes intégrées à la fiction en faisant référence à la situation de la pièce :

Tu vois nos pressants dangers.
Donne à ton nom la victoire.
Ne souffre point que ta gloire
Passe à des dieux étrangers¹⁸.

§14

Mais d'autres sont formulées de telle manière qu'elles puissent convenir à la situation des demoiselles :

Mon Dieu, qu'une vertu naissante
Parmi tant de périls marche à pas incertains !

¹⁶Saint Augustin, *Lettre à Proba* in *Saint Augustin parmi nous*, trad. H. Rondet, C. Morel, M. Jourjon, J. Lebreton, Le Puy-Paris, Éditions Xavier Mappus, 1954, p. 101. La Bibliothèque augustinienne n'a pas encore édité cette lettre.

¹⁷Ces expressions sont constamment utilisées au XVII^e siècle pour expliquer l'attitude psychologique et physique de la prière. Le père de l'Église saint Cyprien dans *De l'oraison dominicale* utilisait l'expression « *cogitemus nos in conspectu Dei stare* » et « *placendum est divinis oculis, et habitu corporis et modo vocis* » ; Pierre Floriot commente : « il veut d'abord qu'on se propose Dieu présent » (*op. cit.*, p. 165) ; le jésuite Jean Suffren, ancien confesseur de Port-Royal dans les années 1620, parle de se mettre « sous l'esclavage des yeux divins » dans *L'Année chrétienne ou le saint et profitable emploi du temps pour gagner l'éternité* [1641], Paris, Claude Sonnius et Denis Bechet, 3^e édition, 1643, p. 62.

¹⁸Jean Racine, *Esther*, v. 359-362 répétés à l'identique aux v. 369-372.

Qu'une âme qui te cherche et veut être innocente
Trouve d'obstacle à ses desseins¹⁹ !

§15 Il invite même les plus jeunes à s'imaginer chanter avec les anges, comme on le fait au *Sanctus* de la messe :

Dieu ! qui veux bien que de simples enfants
Avec eux chantent tes louanges²⁰.

§16 La deuxième personne – « veux » – confirme qu'il s'agit bien d'une adresse, et non d'une simple interjection. On voit également que Racine prend en compte et exploite les différences d'âge de ses actrices, pour créer des correspondances.

§17 Les coïncidences entre l'histoire racontée et la situation réelle des Demoiselles et de Madame de Maintenon²¹, surtout dans *Esther*, furent relevées par le public contemporain (qui s'essaya à des lectures à clés) et sont commentées par la critique actuelle. Elles participent de cette ambivalence du texte choral : il est à la fois chant et déclamation intégrés dans l'action, et prières ou cantiques pour les Demoiselles. Racine va plus loin en prêtant aux actrices des paroles performatives qui les invitent à s'approprier authentiquement les propos des chœurs. Par exemple dans *Esther* :

Puissé-je demeurer sans voix,
Si dans mes chants ta douleur retracée
Jusqu'au dernier soupir n'occupe ma pensée²² !

§18 Ou encore :

Que ma bouche, et mon cœur, et tout ce que je suis
Rendent honneur au Dieu qui m'a donné la vie²³.

¹⁹ *Athalie*, v. 788-791.

²⁰ *Esther*, v. 357-358. Ces vers sont donnés à « deux des plus jeunes israélites ».

²¹ On peut citer dans *Esther* les vers 101-106 de l'acte I scène 1 : « Cependant mon amour pour notre nation, / A rempli ce Pays de filles de Sion, / Jeunes et tendres fleurs, par le sort agitées, / Sous un ciel étranger comme moi transplantées. / Dans un lieu séparé de profanes témoins, / Je mets à les former mon étude et mes soins. » ou encore le vers 125 « Prospérez, cher espoir d'une Nation sainte. » prononcé par Élise à l'acte I scène 2.

²² *Esther*, v. 138-140.

²³ *Ibid*, v. 772.

§19

On n'échappe pas au regard de Dieu, qui est l'un des publics de la pièce. Racine utilise également l'expression typique du sermon des Béatitudes, « Heureux qui », pour capter l'affectivité des actrices en polarisant ce qui est désirable ou haïssable. Beaucoup d'« Heureux qui » sont associés à l'enfance qui grandit sous la protection de Dieu, et font allusion ainsi à leur situation : « Heureux qui dès l'enfance en connaît la douceur²⁴ » dans *Esther*, « Ô bienheureux mille fois / L'enfant que le Seigneur aime / Qui entend de bonne heure sa voix²⁵ », « Heureuse, heureuse l'enfance / Que le Seigneur instruit et prend sous sa défense !²⁶ » dans *Athalie*.

§20

Ainsi ce théâtre des Demoiselles relevait d'une convention très singulière : cet exercice de diction, de maintien, de mémorisation et d'imitation de sujets pieux était aussi un chant de louange et une prière pour porter à désirer Dieu, auquel les actrices étaient invitées à s'adresser en leur nom ; conçu pour des orphelines, il ne semblait pas nécessiter ni viser un public particulier, si ce n'est Mme de Maintenon et le roi, auxquels les pièces rendaient un hommage délicat. Cependant, un examen plus précis du texte permet de nuancer cette affirmation.

LES ADRESSES DANS *ESTHER* ET *ATHALIE*

§21

En effet, dès le prologue d'*Esther*, Racine construit une situation de parole polarisée par trois types de public : la Piété fait l'éloge du roi et de son fils à la 3^e personne, s'adresse à Dieu à la 2^e personne du singulier (dès le vers 15) et finit le prologue par deux adresses à la 2^e personne du pluriel, aux actrices et au public. Ces deux derniers sont nettement opposés. Les jeunes comédiennes sont désignées par « Vous, qui goûtez ici des délices si pures » et sont invitées à « retracer » l'histoire d'*Esther* pour « ce héros », dont les renvois anaphoriques sont suffisamment flous pour désigner le dauphin ou le roi. Le second « vous » est interpellé par ces quelques vers :

Et vous, qui vous plaisez aux folles passions,
 Qu'allument dans vos cœurs les vaines fictions,
 Profanes amateurs de spectacles frivoles,
 Dont l'oreille s'ennuie au son de mes paroles,
 Fuyez de mes plaisirs la sainte austérité.
 Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité²⁷.

²⁴ *Ibid.*, v. 1266.

²⁵ *Athalie*, v. 768-770.

²⁶ *Ibid.*, v. 776-777.

²⁷ *Esther*, prologue de la Piété, v. 65-70.

§22

La présence de la virgule tend à faire de la relative « qui vous plaisez aux folles passions » une relative explicative, et non déterminative, comme si le « vous » englobait alors tout le public, sauf le roi et son fils dont on vient de faire l'éloge. Cette rude adresse insulte le public présent, celui de la Cour, en le qualifiant d'« amateurs de spectacles frivoles » et l'invite à sortir. On imagine cependant mal les courtisans prendre au mot cet impératif du « Fuyez » et quitter la salle sous les yeux du roi²⁸, alors qu'ils avaient obtenu le privilège rare d'assister à la représentation. Il y a ici un piège rhétorique, qui invite à une conversion : la seule manière de dépasser la contradiction est en effet de se disposer à vivre autre chose qu'un « spectacle frivole » et à ne plus être celui qui se plaît « aux folles passions ». Par ce prologue, Racine anticipe la critique habituelle sur l'indisposition du spectateur devant les discours de piété au théâtre²⁹, qui ne peuvent y être considérés sérieusement. Il impose une disposition d'âme pieuse.

§23

Racine ne limite pas les adresses directes au seuil du spectacle. Dans le premier chœur d'*Athalie*, à l'acte I scène 4, la deuxième personne du pluriel est utilisée deux fois, et dans une strophe chantée par une seule voix, donc *a priori* intelligible par les auditeurs :

Vous, qui ne connaissez qu'une crainte servile,
Ingrats, un Dieu si bon ne peut-il vous charmer ?
Est-il donc à vos cœurs, est-il si difficile
Et si pénible de l'aimer ?
L'esclave craint le tyran qui l'outrage,
Mais des enfants l'amour est le partage.
Vous voulez que ce Dieu vous comble de bienfaits,
Et ne l'aimer jamais³⁰ ?

§24

Le public est interpellé à nouveau par l'usage du « vous », suivi d'une relative explicative. À nouveau le portrait qui en est fait n'est guère flatteur : il connaît une « crainte servile », il est « ingrat » envers Dieu. Dans le prologue d'*Esther*, comme dans cette première intervention du chœur dans *Athalie*, le public est caractérisé à l'aide de concepts

²⁸Une lettre de Racine à Madame de Maintenon, citée par Georges Forestier dans la notice de son édition (p. 127) nous indique même que ce « tour qu'[il a] choisi pour la fin du prologue est conforme aux observations du Roi ». Le Roi semble avoir lui-même souhaité piéger ses courtisans.

²⁹Voir notamment dans *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, le livre quatrième, chapitre VI, intitulé « Des discours de piété », certes publié posthume. Il n'est pas sûr que Racine en ait eu connaissance. Cependant, il synthétise efficacement l'idée partagée après l'échec de la *Théodore* (1646) de Corneille, que le spectateur de théâtre n'apporte pas à la Comédie la bonne disposition pour être sensible à des discours pieux.

³⁰*Athalie*, Acte I, sc. 4 v. 363-370, récités par une seule.

augustiniens : il se plaît au théâtre « aux folles passions » qui le consomment, et il a une « crainte servile » de Dieu. Les questions rhétoriques adoucissent cependant l'invective. Elles invitent à l'amour de Dieu, soulignent l'incohérence de cette ingratitude. Cette insistance sur l'amour, sur la délectation, est aussi très augustinienne. On note encore l'opposition entre « esclave » et « enfants » : outre que le chrétien est invité à se libérer pour être pleinement « enfant » de Dieu, cette opposition entre en résonance avec le contraste entre actrices enfants et public adulte.

§25 Dans *Esther*, on note encore un glissement du « il » au « vous » dans le chœur de l'acte II, scène 8. Alors que les jeunes Israélites commentent l'idolâtrie d'Assuérus, soudain l'une se met à chanter :

Malheureux ! vous quittez le Maître des humains,
Pour adorer l'ouvrage de vos mains³¹.

§26 Ce glissement des pronoms personnels peut être interprété et joué de différentes manières : comme un effet de mention biblique, comme une adresse à Assuérus parti en coulisse, enfin comme une adresse au public.

§27 Outre ces adresses directes, qui tendent à dessiner le portrait d'un public adulte, appartenant au monde, se complaisant aux passions, esclave de sa crainte, ingrat envers Dieu et idolâtre, des interpellations générales l'invitent à se projeter et à s'appliquer les répliques. Les formulations en « Heureux qui » servent à susciter le désir mimétique à l'égard d'une jeunesse innocente qui paraît goûter la joie et la paix de Dieu, d'autant plus que les jeunes filles semblent prendre à leur compte les répliques du chœur, et témoigner de leur foi. Ainsi dans *Esther* :

Heureux, dit-on, le peuple florissant
Sur qui ces biens coulent en abondance !
Plus heureux le peuple innocent,
Qui dans le Dieu du ciel a mis sa confiance³².

§28 Ou encore :

Heureux le cœur épris de tes attraits !
Ô douce paix ! Ô lumière éternelle !
Heureux le cœur, qui ne te perd jamais³³ !

³¹ *Esther*, v. 742-743.

³² *Ibid.*, v. 790-794.

³³ *Ibid.*, v. 805-808.

§29

Par des questions rhétoriques aux tournures généralisantes, insinuées avec d'autant plus de douceur que Racine joue de la mélodie de la versification, des répétitions et des inversions syntaxiques, les chœurs portent insensiblement à la conversion en faisant désirer la paix de Dieu. Ainsi dans *Athalie* :

D'un cœur qui t'aime
 Mon Dieu, qui peut troubler la paix ?
 [...]
 Sur la terre, dans le Ciel même,
 Est-il d'autre bonheur que la tranquille paix
 D'un cœur qui t'aime³⁴ ?

§30

Plus tôt dans la pièce, le refrain suivant, répété trois fois, avec ses exclamatives et l'infinif à portée générale, faisait entrevoir l'engagement envers Dieu comme une joie suprême :

Ô divine, ô charmante loi !
 Ô justice ! ô bonté suprême !
 Que de raisons, quelle douceur extrême
 D'engager à ce Dieu son amour et sa foi³⁵ !

§31

À l'inverse, quelques menaces planent sur les impies, dont le discours est parfois rapporté mais nettement distancié par des incises (« dit-on », « disent-ils », « dit la troupe impie »). Mais ces « malheureux » sont désignés à la troisième personne. Si les chœurs raciniens sont travaillés par une velléité de prédication à l'intention de la Cour, Racine n'utilise guère l'invective, la menace ou la fulmination. Il compte davantage sur les effets de la délectation et du désir mimétique, ses applications restent dans l'ordre de l'allusion.

§32

Ainsi, bien que les pièces n'aient pas pour but officiel de s'adresser à un public adulte, Racine semble avoir exploité les potentialités de la situation pour édifier, par la bouche présumée pure des enfants, un public de gens du monde, qu'il caractérise par des concepts augustinien : non pas libertin, mais complaisant aux passions, idolâtre, attaché aux biens du monde, ingrat et tiède envers Dieu, esclave de sa crainte.

³⁴ *Athalie*, v. 1230-1231 et v. 1234-1236.

³⁵ *Ibid.*, v. 349-350, répété une seconde fois aux v. 361-362, et une troisième fois v. 374.

LE « MÉLANGE DE LA REPRÉSENTATION AVEC LA VÉRITÉ DE L'ACTION THÉÂTRALE »

§33

Racine renoue ainsi avec la fonction moralisante du chœur antique. Avec ces adresses et ces allusions, il contrevient ponctuellement à l'interdiction de l'abbé d'Aubignac de mélanger « la Représentation avec la Vérité de l'action théâtrale ». Cette expression étrange de *La Pratique du théâtre* désigne, pour les condamner, les moments où l'acteur rompt l'illusion théâtrale et sort de l'action en faisant une référence aux conditions réelles de la représentation. L'abbé d'Aubignac refuse ce « mélange » en ces termes :

On n'approuverait pas que Floridor en représentant Cinna, s'avisât de parler de ses affaires domestiques, ni de la perte ou du gain que les Comédiens auraient fait en d'autres pièces : qu'en parlant des Romains soumis à la domination d'Auguste, il mêlât les barricades de Paris avec les proscriptions du Triumvirat ; qu'en récitant la harangue de Cinna aux Conjurés, il adressât sa parole et ses réflexions aux Parisiens qui l'écoutent ; qu'en examinant la haine et la fierté d'émilie, il en fit quelque rapport avec la douceur de nos Dames ; en un mot on ne souffrirait pas qu'il confondît la Ville de Rome avec celle de Paris, des actions si éloignées avec nos aventures présentes, et le jour de cette conjuration avec celui d'un divertissement public arrivé seize cents ans après : car c'est pécher, non seulement contre des règles introduites par quelque considération de bienséance, mais encore contre le sens commun³⁶.

§34

L'abbé d'Aubignac semble envisager ici sur le mode de l'irréel un théâtre qui s'apparenterait à une prédication en chaire³⁷. En effet, le prédicateur propose au fidèle, auquel il s'adresse directement, des « applications » actuelles des histoires bibliques passées, et ne cesse de faire « quelque rapport » entre les récits anciens et les mœurs actuelles des fidèles. Cependant, le prédicateur n'est pas acteur des récits qu'il rappelle et interprète.

§35

Dans son chapitre sur les chœurs, l'abbé d'Aubignac s'irrite des chœurs de Sénèque, qu'il juge notablement selon un critère esthétique, et non moral :

c'est pour cela que les Chœurs dans ces Tragédies qui portent le nom de Sénèque, sont fort désagréables à la représentation, quoique remplis de sentiments moraux très excellents ; pour ce que souvent étant difficile de reconnaître quelles sortes de

³⁶ François Hédelin, abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 87.

³⁷ Voir notre article disponible sur le site internet de l'ancien GRAC (Groupe Renaissance et Âge Classique) : « L'abbé d'Aubignac, prédicateur et théoricien dramatique : de l'incompréhensibilité de l'eucharistie à la vraisemblance du théâtre » <http://grac.univ-lyon2.fr/l-effet-propre-de-la-tragedie-de-l-humanisme-aux-lumieres-universite-paris-8-septembre-2012-560437.kjsp>. Page consultée le 12 septembre 2017.

gens ces Chœurs représentent, et ne faisant que moraliser sur les événements représentés sans y prendre intérêt ; on ne saurait dire pour quelle raison ils paraissent et font ces beaux discours sur des choses qui ne les regardent point³⁸.

§36

D'Aubignac, en partisan d'une illusion parfaite et continue qui ne connaisse « aucune éclipse », condamne un chœur qui n'a pas d'« intérêt » à l'action. Racine a retenu la leçon : les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* sont soigneusement justifiés par la situation de l'histoire et ne choquent pas la vraisemblance. Les jeunes israélites dans *Esther* ou les jeunes filles de la Tribu de Lévi dans *Athalie* ont un intérêt à l'intrigue : leur survie est en question. Tout en ménageant des adresses au public et des allusions, Racine évite la rupture d'une sortie de l'histoire.

§37

Racine réussit d'autant mieux ce tour de force que les Demoiselles, en tant que chrétiennes, avaient aussi « un intérêt » propre à ces histoires juives. L'Ancien Testament, selon la lecture de saint Paul, est une « figure » du Nouveau. Les psaumes, qui inspirent grandement les chœurs raciniens, font à l'origine partie de l'Ancien Testament, mais l'auteur les reprend aussi aux offices chrétiens, où ils sont considérés comme un répertoire des mouvements de l'Esprit Saint. Ils chantent le même Dieu. L'évêque d'Ypres Jansénius dans son *Augustinus* comparait l'Ancien Testament à une grande Comédie, « *quasi comœdiam* ». Antoine Arnauld de Port-Royal justifia cette comparaison contre la critique qu'en fit le jésuite Isaac Habert en ces termes :

Monsieur d'Ypres en comparant l'Ancien Testament à une grande Comédie, n'a voulu dire autre chose sinon que l'Ancien Testament n'était au regard du Nouveau qu'une grande représentation, ainsi que S. Paul nous l'enseigne, et non seulement une représentation morte, comme celle des images et des figures ordinaires, mais *une représentation vivante et animée, comme est celle des Comédies*³⁹.

§38

Arnauld note :

Mais il y a cette différence entre les Comédies des hommes et les figures de la Vieille Loi, que les hommes se proposent certains sujets qu'ils représentent dans leurs Comédies, au lieu que *cette troupe d'hommes charnels qui composait le Vieil Testament, ne savait ce qu'elle faisait* en représentant les mystères de l'Évangile. Et c'était l'esprit de Dieu seul qui conduisait leurs actions et toute l'Économie de la Loi⁴⁰.

³⁸François Hédelin, abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 307.

³⁹[Antoine Arnauld], *Seconde apologie de Jansénius*, s. l. s. éd., 1645, Première partie, Livre second, chapitres 5-6, p. 163. Nous soulignons.

⁴⁰*Ibid.*, p. 165. Nous soulignons.

§39

Arnauld relève une autre différence dans le rapport au temps des deux représentations :

D'où naît encore une autre différence très remarquable, qui est, que les Comédies des hommes ne représentent que les choses passées, quand elles en représentent de véritables, parce que l'esprit des hommes qui les composent, ne connaît que celles-là, et est aveugle pour l'avenir, au lieu que *la représentation de l'Ancien Testament n'était que des choses futures*, parce que tout est présent à l'Esprit de Dieu, et qu'il était digne de la Majesté de Jésus Christ et de son Église, d'avoir *un Peuple entier qui ne servît qu'à représenter les grandeurs ineffables de ce Roi divin, et de son Royaume céleste, longtemps avant qu'ils parussent dans le monde*⁴¹.

§40

Racine dit avoir rempli son action d'*Esther* avec les « seules Scènes, que Dieu lui-même, pour ainsi dire, a préparées⁴² » ; il s'attacha à faire entendre la dimension prophétique et messianique d'*Athalie* ; il montra dans cette pièce des personnages qui ne savent pas ce qu'ils font tout en donnant le sentiment d'une providence⁴³. Il se rappelait peut-être cette expression de Jansénius interprétée par Arnauld. Les récits vétérotestamentaires sont plus qu'une simple histoire passée et exemplaire : ils sont une représentation figurée et vive du Royaume céleste. Cette dimension mystique fait sortir de la convention classique de l'illusion parfaite car elle interpelle métaphysiquement le public chrétien. L'histoire représentée fidèlement est métaphysiquement adressée à l'humanité à la recherche de son salut, elle est objet de méditation et d'application.

§41

Ainsi, Racine, à la faveur d'une commande pédagogique pour faire travailler la diction des Demoiselles sur des vers pieux, rapprochait le théâtre d'une cérémonie chrétienne. En invitant les jeunes filles à témoigner de leur foi devant le public et devant Dieu, en remémorant certains événements de l'Ancien Testament pour en suggérer des applications grâce aux réflexions des chœurs, ses deux pièces exhortaient l'auditoire à aimer Dieu. Elles représentaient un acte religieux susceptible d'édifier, non seulement les actrices, mais aussi les spectateurs de la Cour, dont l'auteur anticipait la présence très ponctuellement par quelques adresses dans le texte même. Elles faisaient du théâtre une prédication douce, insinuée par le chant et les vers, qui exposât la « Comédie » préparée par Dieu, et éveillât le désir de Dieu par le spectacle de l'enfance, de l'innocence et de la paix. Mais cette instrumentalisation de la grâce naturelle d'adolescentes et de petites filles

⁴¹ *Ibid.* Nous soulignons.

⁴² *Esther*, préface, éd. cit., p. 36.

⁴³ Voir la préface d'*Athalie* par G. Forestier, éd. cit., « Du récit biblique à la perspective chrétienne ».

à la gloire de Dieu, de Mme de Maintenon et du roi, pouvait se retourner contre le projet initial même. Non seulement le spectacle de la pureté pouvait attiser perversement la concupiscence du public, mais les petites actrices risquaient encore d'oublier cette parole du Christ (saint Matthieu 6, 5, trad. Sacy) :

Et lorsque vous priez, ne soyez pas comme les hypocrites⁴⁴, qui affectent de prier en se tenant debout dans les synagogues et aux coins des rues, pour être vus des hommes. Je vous dis en vérité qu'ils ont reçu leur récompense.

Quelques mots à propos de : Servane L'Hopital

Normalienne agrégée de lettres modernes, Servane L'Hopital est auteur d'une thèse intitulée *Toucher le cœur. Confrontation du théâtre et des pratiques de piété en France au xvii^e siècle* et enseigne actuellement en poste spécifique théâtre au lycée. Chercheuse rattachée à l'IHRIM, elle a publié plusieurs articles sur les cérémonies de la messe et sur les rapports de l'Église et du théâtre à l'âge classique. Récemment, elle a participé au n° 20 de la revue *Atala* avec un article sur la vertu pédagogique du théâtre au xvii^e siècle et rédigé le cours du C.N.E.D. sur Esther et Athalie. Sera bientôt disponible sur ce même corpus un article intitulé « Paraître dans Esther et Athalie » (à venir dans *Autres regards sur Esther et Athalie de Racine*, Atlande, coll. « clefs concours Lettres », fin 2017).

Pour citer cet article

Servane L'Hopital, « La place du spectateur dans *Esther* et *Athalie* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 08/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/269>.

⁴⁴Rappelons qu'*hypocritès*, en grec, désigne les comédiens.

La Jeune Tarentine Proposition d'explication de texte

Catriona Seth

§1

Une statue de 1871 d'une femme morte nue par le sculpteur français Alexandre Schoenewerk (1820-1885), conservée au Musée d'Orsay, représente La Jeune Tarentine¹ et cite sur son socle quelques vers du poème² :

UN VAISSEAU LA PORTAIT AU BORD DE CAMARINE
LÀ L'HYMEN, LES CHANSONS, LES FLUTES LENTEMENT
DEVAIENT LA RECONDUIRE AU SEUIL DE SON AMANT
ANDRÉ CHENIER.

§2

Le moment de la chute de Myrto, avec le vent qui l'enveloppe et fait flotter ses voiles, est le sujet d'une lithographie d'Henri Fantin-Latour³ (1836-1904).

¹Numéro d'inventaire : RF 215. L'œuvre est répertoriée dans la base Joconde.

²Le poème figure aux pages 56-59 de l'édition de Louis Becq de Fouquières (A. Chénier, *Poésies*, Paris,

FIG. 1 : Alexandre Schoenewerk, *La Jeune Tarentine*.

§3 En 1888, un dessin de Bida, gravé par Champollion, et inséré dans l'édition des œuvres de Chénier publiée chez Charpentier, représente Myrto prise en charge par les nymphes et leur ressemblant en tous points, comme si elle était devenue l'une d'entre elles⁴.

§4 Les beaux-arts se sont ainsi emparés de la figure de la belle noyée et traduisent quelque chose de la perfection plastique à l'antique qui se dégage des vers de « La Jeune Tarentine ».

§5 La littérature n'est pas en reste dans cette célébration de l'héroïne. Si en 1934, dans *Le Capitaine Conan*, Roger Vercel fait dire à un personnage : « Elle a vécu, Myrto, la jeune Tarentule./ Son beau corps a roulé sous la vague, virgule », Maurice Lemaître, poète lettriste, a imaginé, en 1959, sous le titre « La Jeune Tarentule⁵ », un assemblage dont

Charpentier, 1872), réimprimée chez Gallimard dans la collection « Poésie Gallimard » en 1994.

³Comme il s'agit d'un multiple, il y en a des versions présentes dans différentes institutions dont le Musée d'Art et d'Histoire de Genève (numéro d'inventaire : E 81-0016) ou la Yale University Art Gallery (numéro d'inventaire : 1970.74.4).

⁴http://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_1390.htm. – lien vérifié en septembre 2017.

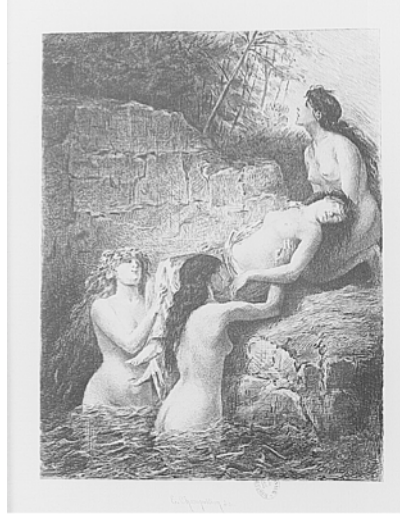
⁵http://www.larevuedesressources.org/IMG/mp3/Lemaître-Maurice_Oeuvres_07_la_jeune_tarentule.mp3. – lien vérifié en septembre 2017.

FIG. 2 : Henri Fantin-Latour, *La Jeune Tarentine*

certaines sonorités font délibérément écho au poème de Chénier. Conçu pour avoir un effet divertissant sur les personnages et le lecteur dans le premier cas, sur les auditeurs dans le second, blague de potache ou expérimentation phonique témoignent utilement pour nous de la popularité de ce qui est resté, avec « La Jeune Captive », le plus célèbre morceau sorti de la plume d'André Chénier. Le texte est constamment repris dans des anthologies depuis une première publication, indépendamment de la famille de l'écrivain guillotiné, dans un journal royaliste, le *Mercur de France*, le 1^{er} germinal an IX (22 mars 1801), sous un titre controuvé : *Élégie dans le goût ancien ; par feu André Chénier*. Une cousine de François de Pange, compagnon d'études d'André Chénier au Collège de Navarre, Pauline de Beaumont, aurait transmis à Louis de Fontanes le manuscrit du poème que ce dernier (et non, comme on l'a longtemps cru, Marie-Joseph Chénier) se serait chargé de faire paraître après l'avoir légèrement révisé. L'édition des *Œuvres complètes* [sic] d'André Chénier procurée par Henri de Latouche en 1819 reproduit cette version retouchée que Becq de Fouquières reprend en 1872. Gabriel de Chénier, neveu du poète, est le premier à rectifier la lecture (de manière incomplète).

§6

La présentation du poème à l'occasion de cette première parution évoque (comme la plupart des références à Chénier avant la sortie du volume Latouche) les qualités du défunt qui « donnait aux lettres les plus grandes espérances », regrette vivement son sort lamentable et souligne – nous sommes, je l'ai signalé, dans un périodique royaliste, qui a donc tout intérêt à récupérer André Chénier, défenseur en effet d'une monarchie constitutionnelle – « son courage et son talent politique » dans ses articles pour le *Journal de Paris* en 1792. L'auteur de la note évoque des « vers manuscrits », que le

FIG. 3 : Bida, gravure de Champollion, *La Jeune Tarentine*

poète guillotiné n'aurait pas eu le temps de revoir, affirmant qu'ils manquent « trop souvent de correction et de pureté ». Il souligne que cependant « on y trouve plus d'une fois le goût antique et le talent du poète. » « La Jeune Captive », sortie six mois à peine après l'exécution du poète, disait ne vouloir mourir ; « La Jeune Tarentine » meurt en route pour ses noces, alors qu'elle semblait avoir l'avenir devant elle.

§7

Isabelle de Charrière, romancière et dramaturge neuchâteloise d'origine hollandaise, témoigne, dans une lettre à Benjamin Constant, de son émotion à la découverte du poème dans les pages du périodique : « Les vers que je trouve dans ces deux derniers mercurus N^{os} 18 & 19 sont charmans surtout les fragmens d'une épître à l'obscurité [d'Aimée Steck-Guichelin] – Non, ils ne sont pas plus jolis que l'élégie du pauvre andré Chénier n'est touchante, simple, antique. [...] Je crois en vérité qu'on commence à changer de stile, qu'on revient à celui du bon sens⁶. » Le ton élégiaque, l'aspect intemporel, font que nous sommes très loin d'une poésie de circonstance engagée ou partisane, comme celle que d'aucuns avaient pratiquée sous la Révolution. Avec le sort déplorable du « malheureux et à jamais regrettable André Chénier », présenté comme une victime, et, à l'instar de la jeune Tarentine, décédée prématurément, voilà qui ne pouvait que toucher les contemporains. On ajoutera que le poète avait précisé en tête du manuscrit « bouk⁷. », indi-

⁶ « Lettre 2280 » dans I. de Charrière/B. de Zuylen, *Correspondance* t. VI (1800-1805), texte établi et annoté par J.-D. Candaux, S. et P. H. Dubois, avec la collaboration de M. Gilot, Amsterdam, Van Oorschot, 1984, p. 247-248

⁷ Le manuscrit, auquel je ferai allusion à différentes reprises dans cette explication, est conservé sous

quant ainsi que le morceau était destiné à rejoindre l'ensemble qu'il considérait comme des « bucoliques », sans préjuger ensuite de leur proximité générique avec des idylles ou des élégies entre autres – pour Becq de Fouquières, comme pour les tout premiers éditeurs, c'est une élégie ; pour Francis Scarfe, une idylle marine qui est aussi une épitaphe ou un poème décrivant des rites funéraires⁸.

§8

La déploration de la mort de fiancées avant leur mariage est un thème présent dans certains poèmes grecs – Becq de Fouquières, qui salue la réussite de Chénier⁹, en cite un de Xénocrite de Rhodes. Le poème, à l'image de certaines de ces épigrammes antiques dont Chénier était friand, déplore une mort tragique par noyade. Gérard Walter, dans l'édition de la Pléiade, en donne un exemple attribué à Antipater le Macédonien et qu'on peut lire dans l'*Anthologie palatine*. Il permet de mesurer l'écart entre ce qui a pu donner l'idée du sujet et la réalisation très aboutie d'une œuvre restée justement célèbre : « De tout temps l'eau de l'Hellespont fut funeste aux femmes. Demande-le à Cléonise de Dyrrachium. Elle naviguait vers Sestos pour rejoindre son époux, mais sur son navire elle renouvelle le sort fatal d'Hellé ; malheureuse Héro, tu as perdu ton mari, et toi, Déimaque, ton épouse dans l'espace de quelques stades¹⁰. » Le nœud épigrammatique commun est développé dans les 30 alexandrins de « La Jeune Tarentine ».

§9

Nous allons montrer que tout en racontant un événement tragique, le poème se fait lui-même reliquaire ou tombeau de Myrto, enchâssant le souvenir de son histoire et de sa beauté.

§10

Les deux premiers vers sont une injonction à la déploration. Le vers 3, qui explique les raisons de la déploration, ouvre sur la seconde partie, l'évocation du voyage de nocces tragique de la jeune femme qui débouche sur sa noyade (v. 4-16). Du vers 17 au vers 26, nous sont racontées les réactions de Thétis et des nymphes qui organisent les obsèques de la défunte. Les quatre derniers vers (v. 27-30) nous livrent le texte de leur déploration.

la cote NAF 6848, P^o 45. Il a été plusieurs fois reproduit, notamment dans le catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Nationale préparée en 1962 par Simone Balayé, ainsi que dans la monographie de Francis Scarfe, *André Chénier. His Life and Work 1762-1794*, Oxford, O.U.P., 1965, (planche 3, vis-à-vis la p. 196). – Les variantes figurent dans l'édition de référence pour ce texte et ceux qui l'entourent : A. Chénier, *Œuvres poétiques* (Bucoliques ; Épîtres et poétique ; L'Invention), éd. G. Buisson, Orléans, Paradigme, 2010, t. II, p. 279.

⁸Voir F. Scarfe, *André Chénier*, op. cit., p. 198.

⁹« Dans cette élégie, André [Chénier] laisse bien loin derrière lui les poètes de l'*Anthologie*, qui n'eussent donné à cette pièce que l'importance restreinte d'une épitaphe ». (A. Chénier, *Poésies*, éd. Becq de Fouquières, p. 56).

¹⁰A. Chénier, *Œuvres complètes*, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 847.

UN APPEL À LA DÉPLORATION (V. 1-3)

§II

Comme souvent chez Chénier, nous commençons avec ce qui paraît être un discours dont nous ne connaissons pas le locuteur¹¹. L'impératif de départ, qui encadre, en arrivant à la fin du second hémistiche, les deux vers initiaux en un chiasme très efficace, paraît indiquer qu'il n'y a rien d'autre à faire que de se lamenter. On peut rapprocher de ce passage l'ouverture d'un chant funèbre de Moschos également amorcé par un impératif, mais destiné à des cygnes¹² ; ajoutons que ce « Pleurez » rappelle surtout le « *Lugete* » en ouverture d'une des *Carmina* de Catulle (III v. 1). Si nous ne savons pas qui parle, le destinataire est indiqué d'emblée, ce sont les « doux alcyons ». Comme souvent, Chénier adopte la diérèse. Elle met en valeur un terme inhabituel en français, mais qui est expliqué par l'apposition qui suit. Ces alcyons sont des oiseaux qui étaient censés ramener le beau temps, en particulier sur la mer : ils faisaient, disait-on, leurs nids sur les flots¹³. Ces oiseaux sont sacrés. L'adjectif est développé par « chers à Thétis », comme une reprise de Virgile dans ses *Géorgiques* (« *Dilectae Thetidi alcyones* »). Thétis était une divinité marine, dont le nom revient plus loin dans le poème ; elle était considérée comme la plus belle des Néréides et est donc particulièrement bien choisie pour accompagner la belle Myrto. Le chiasme, les rimes plates et la structure parallèle apportent un effet de clôture à ces deux premiers alexandrins. Le balancement rassurant des hémistiches, qui continue sur plusieurs vers, traduit un moment où tout était équilibre, un équilibre, hélas, bien rapidement rompu.

§I2

Le vers 3 offre une forme d'explication de ce qui doit motiver la déploration. Il ouvre par un euphémisme à l'antique, « Elle a vécu », manière de dire que la jeune femme est morte. Son prénom est donné d'abord, « Myrto », comme pour engendrer un sentiment de familiarité. Myrto est un nom qu'on trouve parmi les poètes classiques. Gilles Ernst a supposé que l'existence d'une variété de buisson appelée un myrte tarentin serait à l'origine du choix de nommer ainsi la jeune défunte, originaire de Tarente, une ville du

¹¹Parmi les autres poèmes qui fonctionnent ainsi, nous pourrions citer « Mnaïs » ou « La Jeune Locrienne », pour leur donner leurs titres d'usage.

¹²A. Chénier, *Œuvres poétiques* (Bucoliques ; Épîtres et poétique ; L'Invention), éd. G. Buisson, Orléans, Paradigme, 2010, t. II, p. 279.

¹³Dans l'édition Becq de Fouquières, au programme de l'agrégation 2018, on trouve une référence aux alcyons dans une citation incluse par Chénier au sein d'une note (pièce XVI, p. 142) : « La jeune fille qu'on appelait *la belle de Scio*... son amant mourut... elle devint folle... elle courait les montagnes (la peindre d'une manière antique). – (J'en pourrai, un jour, faire un tableau, un *quadro*)... et, longtemps après elle, on chantait cette chanson faite par elle dans sa folie : / *Te circum Alcyones pennis planxere volantes,* / *Fleveruntque tuos miserando carmine casus,* / *Et tibi contextas umbram fecere per alas ; etc. »*

Sud de l'Italie¹⁴. Georges Buisson, quant à lui, dans une note de son édition, rappelle que le nom de Myrto figure dans les *Thalysies* de Théocrite, et « convient à une fiancée, vu sa parenté avec le myrte, l'arbuste de Vénus dont le feuillage persistant et les odorantes fleurs blanches servaient aux guirlandes et aux couronnes nuptiales¹⁵ ». Nous pouvons relever, en tant que lecteurs, l'écho sonore subtil des « r » et des « t » dans « Myrto » et « Tarentine ».

§I3 Tout concourt dans cette première et très courte partie à créer un climat de tristesse, mais les aspects terribles de l'annonce de la mort de Myrto sont atténués par une esthétisation certaine.

UN VOYAGE NUPTIAL QUI FINIT TRAGIQUEMENT (v. 4-16)

§I4 À la finalité du passé composé « a vécu », répond, dans le vers 4, l'imparfait de « portait », qui désigne un processus en cours – et le poème regorge d'effets de changement de temps verbal qui permettent au poète de focaliser de différentes manières notre vision des événements. Les « bords de Camarine », dont Dominique Millet-Gérard souligne l'effet somptueux qu'elle rapproche de tours présents chez Virgile¹⁶, désignent une ville de Sicile. Il n'est pas important de connaître la géographie, même si Tarente, comme lieu d'origine, Camarine comme lieu de destination et le Cap du Zéphyr, comme lieu d'ensevelissement, fonctionnent comme des effets de réel, donnant un aspect concret au poème.

§I5 Le balancement des hémistiches et les rimes plates avec le rythme ample des « bords de Camarine » ouvrent sur une description de ce qui devait attendre la jeune femme, « Là », donc une fois arrivée à sa destination prévue. Plus loin dans le poème, cette rime « Tarentine »/ « Camarine », cède la place, comme en écho, à une rime « marine »/ « Tarentine », qui dit le voyage interrompu avec cette syllabe initiale amputée.

§I6 Au vers 5, de la réalité du voyage en mer, nous passons à l'hypothèse des réjouissances futures. L'abstraction « l'hymen », ainsi que les chansons et flûtes concrètes, symboles de célébration, nous introduisent dans la fête. De la même manière que le deuil était mis à distance par l'euphémisme, nous avons ici un ralentissement avec un contre-rejet

¹⁴G. Ernst, « Chénier, Myrto et le *Myrte Tarentin* », dans *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 499-509.

¹⁵A. Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. citée, t. II, p. 278.

¹⁶D. Millet-Gérard, « Résonances virgiliennes chez André Chénier », *CAIEF* 53 (2001), p. 213-34, ici p. 216.

de l'adverbe « lentement¹⁷ ». Ce qui témoigne de l'irréalité de cette procession est le verbe « Devaient ». Il s'agit donc de quelque chose qui ne s'est pas fait. La fiancée n'a pas été reconduite « au seuil de son amant ». Nous comprenons dès à présent que la noce n'a pas eu lieu alors que le choix même du verbe « reconduire », plutôt que « conduire », laisse comprendre qu'il ne s'agissait pas de quelque chose qui pouvait paraître poser problème. Le « seuil » est une métonymie pour désigner la maison.

§17

Les quatre vers qui suivent (vers 7-10) détaillent les préparatifs et les soins pris. On note l'hypallage. L'adjectif « vigilante » qui qualifie la clef constitue un transfert indiquant la raison d'être de la fermeture. L'objet inanimé est sujet d'un verbe d'action. Comme souvent chez Chénier, la syntaxe est très différente de ce que nous attendrions dans un discours en prose, en particulier avec la séparation de l'auxiliaire *avoir* et du participe passé d'*enfermer* par des compléments circonstanciels de lieu et de temps ; « pour cette journée » montre que les actions prises le sont pour une période donnée, brève, comme une parenthèse, et témoignent une fois de plus de l'aspect inattendu et imprévisible de la mort de Myrto. La synecdoque « dans le cèdre » (avec la préposition qui figure dans le manuscrit, plutôt que « sous le cèdre », présent dans l'édition Becq de Fouquières), au vers 8, désigne le coffre en cèdre dans lequel le vêtement a été serré. La « robe d'hyménée » rappelle les circonstances du voyage, après « hymen » au vers 5. Même s'il s'agit d'un anachronisme a priori (le mariage est essentiellement un contrat privé sous l'Antiquité, et la parure évoquée semble plus moderne qu'antique), le recours à « hyménée » fait passer des références qui pourraient heurter comme mal choisies.

§18

Les deux vers qui suivent (v. 9-10) indiquent d'autres éléments précieux prévus pour ce grand jour, et le « festin » qui doit l'accompagner, avec la connotation de luxe qu'entraîne la référence d'un côté à l'or, de l'autre aux « parfums » très prisés dans l'Antiquité. On note un retour implicite dans le temps, vers le moment où le rangement a été effectué, avec la présence de l'indicatif « seront parés » : on attendait encore, à ce moment-là, une conclusion heureuse au voyage. Relevons la référence à des parties du corps de la jeune femme, ses bras et ses cheveux, qui lui donnent une présence physique. L'antéposition de « blonds » met l'adjectif en valeur et rompt le parallélisme structurel (adjectif possessif + adjectif qualificatif + substantif / article + substantif + participe passé). La syntaxe inhabituelle de la proposition rejette « préparés » en fin de vers et paraît laisser entendre, une fois de plus, que tout a été prévu. Voilà qui rend le décès de la jeune femme encore plus terrible.

§19

¹⁷Dans l'article cité ci-dessus, Dominique Millet-Gérard voit aussi un écho virgilien à « lentement ».

Les raisons pour lesquelles le voyage n'a pas abouti à la conclusion prévue arrivent dans le poème annoncées par une rupture : la conjonction de coordination à forte valeur adversative, « Mais », en tête du vers 11. Nous sommes plongés dans la réalité du voyage avec la vision de la jeune femme. La syntaxe est elliptique et proche de l'anacoluthie. On comprend de qui il s'agit, mais le texte ne le dit pas explicitement. De telles formulations sont plus fréquentes dans une langue comme le latin où les relations grammaticales se lisent dans la forme même des mots. Myrto est donc « seule sur la proue » et le « e » final prononcé de « seule » met en évidence la solitude de la figure dont la silhouette paraît se détacher dans le vers et sur l'horizon. Elle est représentée comme les nochers antiques, « invoquant les étoiles » : les astres étaient utilisés par les navigateurs pour se guider – on pense à l'exemple des Dioscures cité ailleurs par Chénier. On ne sait quand le poème a été écrit (Georges Buisson suppose une mise au net de 1787¹⁸), mais la position de Myrto, ici, comme une espèce de figure de proue, plus statue qu'être vivant, peut rappeler celle de Virginie périssant lorsque le Saint-Géran est pris sous la tempête à la fin du roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (1788), alors que son amoureux l'attend sur le rivage. La coïncidence entre les deux renvoie peut-être à un seul fait-divers tragique : la noyade d'une Créole de Bourbon, Louise-Augustine Caillou, lors d'un naufrage en 1744. La jeune femme était en effet parente de Michelle Sentuary, Mme de Bonneuil, qui n'est autre que la « Camille » d'André Chénier, comme l'a montré Georges Buisson.

§20

La perturbation arrive au vers 12 avec « Le vent impétueux ». On note la diérèse qui étire l'adjectif sur quatre syllabes et l'obligation de prononcer la dentale finale de « vent » à cause de la voyelle qui suit, ce qui provoque des effets d'harmonie imitative prolongés par le son « l » récurrent dans la version du manuscrit (« qui soufflait dans les voiles »). L'arrivée du sujet est retardée par la proposition subordonnée qui ralentit le rythme et rehausse l'effet de surprise provoqué par l'enjambement. « L'enveloppe », dans une position inhabituelle pour un verbe conjugué, en tête d'un vers mais séparé de son sujet, arrive comme un coup de vent, au présent de l'indicatif, nous plongeant dans la scène. Myrto est l'objet, réduite au simple pronom élide « L' ». Il y a en même temps une forme de douceur dans le verbe choisi : le coup de vent qui enlève Myrto paraît presque la protéger et annonce les soins pris par la suite pour sa dépouille.

§21

Le verbe « étonner » a un sens plus fort dans la langue classique que de nos jours. Nous savions Myrto seule sur la proue. Elle est, de plus, « loin des matelots », qui auraient pu lui porter secours. Les deux moitiés du premier hémistiche du vers 14 montrent

¹⁸A. Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. citée, t. II, p. 277.

la succession rapide des événements et le fait que les deux verbes commencent par des consonnes fait étirer le pronom sujet féminin de la troisième personne du singulier sur deux syllabes à chaque fois, alors que les verbes sont réduits à une seule syllabe. Le manuscrit inverse les deux verbes par rapport à ce que nous avons dans la version imprimée : « Elle crie, elle tombe ». Le deuxième hémistiche décrit l'état de la jeune femme : « elle est au sein des flots ». Cet hémistiche (un euphémisme pour dire la noyade) est repris en anaphore au vers suivant (ce qui crée un effet de finalité), avec l'indication, au second hémistiche, de qui était désigné par les pronoms : la jeune Tarentine. Ce vers est presque un écho du vers 3, « Elle a vécu, Myrto, la jeune Tarentine », et contribue ainsi, par des effets sonores, à produire comme un phénomène de vagues.

§22

Le nouveau vers nous mène vers l'avant-dernière partie du poème, celle qui décrit les suites de la chute de Myrto. Elle n'est presque plus vivante puisqu'elle est devenue un « beau corps ». Les sons « ou » de « sous » et « roulé » semblent à l'image des vagues. La métonymie « vague marine » pour désigner la mer a encore une apparence classique et reste claire, mais est inhabituelle, pour le lecteur français. Elle contribue à un effet onirique d'ensemble.

UN DEUIL ORGANISÉ (VERS 17-26)

§23

La divinité évoquée dès le vers 2, Thétis, revient ici. Elle a « les yeux en pleurs », ce qui fait écho aux impératifs adressés aux alcyons au début du poème. Sa tristesse est active et débouche sur l'organisation d'un deuil partagé par toute la nature. Chénier aime à montrer ainsi une sorte de cycle dans lequel le défunt est pris en charge et comme confondu avec les éléments, dans une espèce d'idéal où le panthéisme à l'antique est comme une vision transcendante du matérialisme – que l'on songe par exemple à « Néère¹⁹ » ou à « Mnaïs²⁰ ». La présence du complément circonstanciel de lieu (v. 17) avant le verbe ou la raison d'être de l'action donne l'idée de l'enfouissement, avec « dans le », plutôt qu'« au », et d'autant plus que « rocher » rime avec « cacher » et tous deux semblent contenir et éloigner les « monstres dévorants ». Le participe présent n'a pas à l'époque valeur d'adjectif. Chénier innove. On sait que c'est un de ses stylèmes. On ajoutera qu'il évoque, dans des notes en prose, non reproduites dans notre édition, « les requins dévorants et les vastes baleines » (dans un fragment qui débute « Je dors. Mon esprit veille²¹ ») et le *Trésor de la Langue Française* en fait la première occurrence adjectivée du

¹⁹Voir l'édition déjà citée de Becq de Fouquières : A. Chénier, *Poésies*, p. 59-61.

²⁰*Ibid.*, p. III.

²¹Voir l'édition déjà citée procurée par Gérard Walter dans la Bibliothèque de la Pléiade des *Œuvres*

participe présent de « dévorer ».

§24

Thétis a paré au plus pressé. En bonne divinité elle fait maintenant appel aux créatures qui dépendent d'elle, « les belles néréides ». L'adjectif, qui qualifiait déjà le corps de Myrto, est apprécié par Chénier et volontairement simple pour accompagner le substantif « néréides », qui désigne des nymphes marines. Le corps de Myrto est retiré des flots. Le mouvement ascensionnel du verbe *élever*²² est redoublé par « au-dessus » et par « portent » (terme bien lisible dans la copie autographe, et non « poussent », donné par erreur dans l'édition originale). On comprend la raison d'être vraisemblable de la retouche du vers 4 : par un excès de zèle regrettable, les premiers éditeurs ont dû vouloir supprimer une répétition. En revenant à la version originale, nous voyons la manière dont le cortège funèbre se substitue au voyage nuptial avec cette reprise du même verbe.

§25

Les néréides, quittant le fond de la mer, agissent comme des nymphes des airs, avec légèreté et grâce. Les « demeures humides », périphrase pour désigner la mer, tout comme « vague marine » relevé plus haut, étonne, mais reste compréhensible et renvoie à une tradition dans laquelle les fonds marins sont peuplés de créatures diverses. Dominique Millet-Gérard, dans l'article déjà cité, signale qu'« humide » est un adjectif particulièrement virgilien et Georges Buisson rappelle qu'on trouve dans les *Géorgiques* une référence aux « *umida regna*²³ ».

§26

Myrto devait atteindre, dans son vaisseau, les « bords de Camarine ». Son corps est porté « au rivage ». L'ordre inhabituel des mots donne une douceur au processus et met en avant le « monument », à la fois avertissement et lieu de recueillement, dans lequel elle repose désormais. Le déictique « ce » donne une nouvelle forme d'actualisation, comme si le poète entendait mettre devant nos yeux le tombeau. Le Cap du Zéphyr peut désigner un lieu réel, près de Locride (et on se souvient que Chénier consacre un poème à « La Jeune Locrienne »), mais nous ramène aussi vers le Zéphyr, le doux vent d'Ouest, très différent de la rafale qui a précipité Myrto dans les flots.

§27

Le corps de la jeune femme a été déposé « mollement ». L'adverbe rime avec « lentement ». Tous deux ont, selon Dominique Millet-Gérard, une consonance virgilienne. Surtout, « mollement » renvoie à la « *mollitia* » latine qu'affectionne Chénier et témoigne de la douceur du geste²⁴. La tendresse transforme l'horreur. Comme l'écrit Jean

complètes de Chénier, p. 934.

²²Le manuscrit donne « l'élèvent » et non « s'élèvent ».

²³A. Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. citée, t. II, p. 280.

²⁴Outre l'article déjà cité de Dominique Millet-Gérard, je me permets de renvoyer, pour une évocation rapide des termes de la famille de « mollesse » et de leurs enjeux dans la poésie de Chénier, à C. Seth et

Starobinski, à propos de l'esthétique des poésies antiques de l'auteur : « Au reste, dans la vision païenne que Chénier propose de la mort des jeunes gens, mourir, c'est survivre dans la caresse d'un élément fluide, au fond des eaux ou dans le souffle des vents²⁵. »

§28

Le deuil est ensuite partagé (le manuscrit donne « Puis » et non « et », marquant bien la succession des actions). Pour témoigner de la distance couverte, le premier hémistiche n'indique pas ce qui est accompli. Les « grands cris » s'étendent, à la différence du cri bref de la jeune femme tombée à l'eau. L'allusion aux « compagnes » des néréides prépare l'évocation de la série des nymphes, caractérisées par leurs associations géographiques (« des bois, des sources, des montagnes »). Leur deuil commun est mis en valeur par « Toutes » en début de vers, et avec le e final prononcé. La nature entière semble être en deuil. Le verbe est conjugué à la 3^e personne du pluriel parce que les nymphes entreprennent l'action de concert. Elles ont des gestes traditionnels de déploration (« frappant leur sein » etc.) qui sont violents et sauvages et contrastent avec la douceur réservée au corps de Myrto ainsi qu'avec la pompe musicale joyeuse prévue pour le cortège nuptial. Après le « monument », nous avons l'évocation du « cercueil » de la jeune Tarentine, la rime avec « deuil » ayant un aspect conclusif et mettant fin à cette partie-là du poème. Au début du voyage de Myrto, un cortège joyeux était prévu. Sa route prend fin avec cette procession tragique et une cérémonie de deuil.

LAMENTATION OU ÉPITAPHE ?

§29

Les quatre derniers vers (v. 27-30) commencent, comme la partie précédente, par une reprise anaphorique de ce qui précède, ici le simple « hélas » qui ouvre désormais le vers 27. On peut rappeler que l'étymologie du substantif « élégie » renvoie à un terme grec qui aurait signifié « hélas », et que l'image des déplorations finales de ce poème correspond assez bien à la représentation de l'élégie au chant II de l'*Art poétique* de Boileau :

La plaintive Élégie en longs habits de deuil,
Sait les cheveux épars gémir sur un cercueil.

§30

Les quatre vers sont au style direct et ils nous livrent le propos des nymphes. Il s'agit du couronnement de la cérémonie funéraire organisée à l'instigation de Thétis pour ce qui s'avère être le dernier voyage de Myrto. Chénier est sensible aux rites funéraires et les évoque souvent dans sa poésie (c'est peut-être un trait de famille : sa mère avait écrit une

A. Steuckardt, *André Chénier. « Imitations et préludes poétiques », « Art d'Aimer » et « Elégies »*, Neuilly, Atlande, 2005, p. 81-83.

²⁵J. Starobinski, « Une leçon de flûte », *Langue française* n°23 (1974), p. 106.

lettre sur les enterrements grecs qui a été publiée de son vivant²⁶). L'hommage rendu par les nymphes est comme un résumé de tout ce qui précède et pourrait servir d'épithaphe, le poème étant, comme nous l'avons dit, en quelque sorte lui-même le tombeau de la défunte.

§31

La déploration résume ce qui était attendu mais a été refusé à Myrto par sa mort prématurée. Elle n'a pas été « recondui[t]e au seuil de son amant », comme le prévoyait le vers 6 ; elle est ici destinatrice du propos : « chez ton amant tu n'es point ramenée » (v. 27). Cette première négation en appelle d'autres qui traduisent l'inaccomplissement des projets en rappelant ce qui avait été mis de côté pour la jeune femme : robe d'hyménée, or, parfums. La saturation de ces quatre derniers vers par des marqueurs de la seconde personne du singulier rend le propos particulièrement poignant : les nymphes ne parlent pas *de* Myrto ; elles *lui* parlent. Il y a donc une forme d'actualisation. C'est d'autant plus vrai que Chénier choisit de recourir au passé composé, ce qui nous plonge dans l'optique d'une conversation familière à propos d'un événement qui paraît être récent. Distances géographique et chronologique semblent abolies et l'on pourrait croire entendre les lamentations. De plus, le poète donne voix aux néréides et à leurs compagnes, et, en lisant, nous reprenons de fait leur thrénodie, propageant ainsi l'expression de deuil.

§32

Si dans l'édition préparée par Becq de Fouquières (qui suit le premier texte imprimé) nous lisons ce dernier vers : « Et le bandeau d'hymen n'orna point tes cheveux. », le manuscrit, très lisible, donne : « Les doux parfums n'ont point coulé sur tes cheveux. » Le passage de l'un à l'autre, retouche malheureuse qui témoigne, de la part des éditeurs, d'une volonté de « corriger » ou de rendre plus acceptable le poème d'un quasi inconnu (manipulation ignorée par Becq de Fouquières qui n'avait pas vu le manuscrit), trahit la recherche sonore de Chénier. Écoutons le vers tel qu'il a été écrit. L'alexandrin du poète contient deux fois le son [u], qui semble l'allonger et en accentuer la douceur ; en particulier au début du second hémistiché. Il est relayé par les nasales de parfum, d'ont et de point. Le [e], ouvert, revient trois fois. Les trois derniers sons du vers contiennent tous trois des variantes sur la voyelle « e ». En un alexandrin, nous avons neuf sons vocaliques différents. La version retouchée provoque un appauvrissement sonore et ne les retrouve pas. Elle fige la liquidité du vers comme le bandeau contraint la chevelure. Chénier imaginait des parfums en train de couler²⁷. Comme souvent chez lui, plusieurs

²⁶La lettre en question, ainsi qu'une autre sur les danses grecques, a été publiée par un ami de la famille, l'Helléniste Pierre-Augustin Guys, à la fin de la seconde édition de son *Voyage littéraire de la Grèce* en 1775.

²⁷Dans son édition, Gérard Walter donne quelques exemples d'épigrammes antiques sur la noyade d'une fiancée (voir ci-dessus celle d'Antipater le Macédonien). Aucune ne paraît contenir l'image des parfums qui coulent mais un texte de Xénocrite de Rhodes débute avec l'image des cheveux ruisselant d'eau

sens étaient ainsi convoqués, l'odorat rejoignant la vue et même le toucher : il y a un res-senti de ces parfums qui ruissellent. Surtout, par ses sons liquides et par son sens, le vers traduit le mouvement²⁸.

§33

Faut-il s'étonner du succès de « La Jeune Tarentine » ? La déploration d'une mort précoce a un caractère universel et l'aspect tragique du décès d'une fiancée sur la route des noces rend le contexte particulièrement poignant. Chénier montre, de manière éblouissante, comme ailleurs dans ses vers, la capacité de la poésie à produire une forme d'enchantement qui transcende l'expérience de la mortalité humaine. Il y a une extraordinaire énergie, une vitalité paradoxale à cette narration d'un décès : le poète parvient à faire vivre les espérances déçues de Myrto, à rendre présent le moment de sa mort, à nous faire partager le sentiment de deuil. De plus, Chénier réussit à donner une beauté plastique réelle à son texte, comme s'il s'agissait d'une inscription taillée dans le marbre, mais il le dote aussi d'une dynamique réelle qui nous fait assister aux derniers instants de la jeune femme. L'ensemble confère une forme d'immortalité à la belle défunte. Le poème devient ainsi à la fois le chant de deuil réclamé dès l'*incipit* et un précieux reliquaire, renfermant la mémoire de la jeune Tarentine.

Quelques mots à propos de : Catriona Seth

Catriona Seth, FBA, est Marshal Foch Professor of French Literature and Fellow of All Souls à l'Université d'Oxford après avoir enseigné à Nancy et à Rouen. Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire culturelle des Lumières. Parmi ses travaux on peut citer, outre des monographies sur le poète Parny (Hermann, 2014) et l'imaginaire de l'inoculation (*Les Rois aussi en mouraient. Les Lumières en lutte contre la petite vérole*, Desjonquères, 2008), deux volumes Bouquins (*Marie-Antoinette. Anthologie et dictionnaire*, 2006 et *La Fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes du XVIII^e siècle*, 2011) et trois Pléiade : la partie consacrée au xviii^e siècle de l'*Anthologie de la poésie française* (2000), *Les Liaisons dangereuses* de Laclos (2011) et la récente édition d'*Œuvres* de Germaine de Staël (2017).

salée d'une jeune fille disparue en mer (Voir l'édition de la Pléiade, déjà citée, p. 847).

²⁸Je reprends dans ce paragraphe quelques éléments d'un mien article « Les cheveux épars de la muse », *Europe* n°921-922 (2006), p. 219-236 – ici p. 236.

Pour citer cet article

Catriona Seth, « La Jeune Tarentine », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 14/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/276>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/278>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Orphée ou la poésie incarnée chez André Chénier

David McCallam

§I

Pour les néoclassiques du XVIII^e siècle, Orphée est l'archétype du poète-musicien. Le mythe célèbre de sa tentative manquée de ramener sa bien-aimée Eurydice des enfers enchantait à la fois les amateurs de l'Antiquité et les sensibles modernes. Ce mythe passait aussi pour une allégorie subtile de certains rituels d'initiation comme ceux des francs-maçons. Sa popularité s'avéra surtout dans le succès éclatant d'*Orfeo ed Euridice*, opéra de Christoph Willibald Gluck, représenté originellement en italien en 1762, puis remanié pour la scène française en 1774 sous le titre *Orphée et Eurydice*, avec un livret nouveau de Pierre-Louis Moline. Le spectacle fit fureur au point que la figure d'Orphée ornait des cartes à jouer à Versailles et sa lyre devenait un motif à la mode dans la décoration intérieure¹. À la même époque la double statue d'Antonio Canova, *Orfeo ed Euridice*, fut encensée par la critique pour avoir saisi sur le vif le moment où le poète impatient

¹Voir B. Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 128-134.

se retourne pour revoir son amante avant qu'elle n'ait atteint la lumière et ainsi la perd à jamais.

§2

Le mythe d'Orphée paraît moins en évidence dans la poésie de la deuxième moitié du XVIII^e siècle en France. Les allusions au poète-musicien changent aussi de référence. Ce n'est plus l'amant tragique qui est cité, mais la personnification de la poésie lyrique, le roi de la Thrace antique dont il civilisa les habitants rudes et frustes. Ainsi Jean-Baptiste-Louis-Théodore, baron de Tschoudi, chante-t-il les pouvoirs civilisateurs d'Orphée dans son ode « La Nature sauvage et la Nature cultivée » de 1781, dans laquelle la voix du poète, animée d'un feu sacré, sort la Thrace « des ténèbres » et ouvre à ses sujets tous « les trésors » « des mœurs, des arts, de l'abondance² ». Sept ans plus tard, le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce de Jean-Jacques Barthélemy constatera de manière plus docte que la force civilisatrice du roi poète relevait moins de sa voix enchanteresse que de l'état d'extrême sauvagerie dans lequel languissaient les peuples de la Grèce ancienne, captivés et soumis alors par un peu de mélodie³.

§3

Pour sa part, André Chénier reprend dans sa poésie cette dernière interprétation d'Orphée comme le type même du poète lyrique et du roi civilisateur. Or, trois poèmes inachevés des années 1780 élaborent une filiation plus intime avec le barde mythique. Dans le fragment d'une « Élégie » dite « orientale » datant de 1787, Chénier écrit :

Salut, Dieux de l'Euxin, Hellé, Sestos, Abyde,
Et Nymphes du Bosphore, et Nymphes Propontide,
Qui voyez aujourd'hui du barbare Osmanlin
Le croissant oppresseur toucher à son déclin ;
Hèbre, Pangée, Hæmus, et Rhodope, et Riphée ;
Salut, Thrace, ma mère, et la mère d'Orphée,
Galata, que mes yeux désiraient dès longtemps.
Car c'est là qu'une Grecque, en son jeune printemps,
Belle, au lit d'un époux nourrisson de la France
Me fit naître Français dans le sein de Byzance⁴.

²Jean-Baptiste-Louis-Théodore baron de Tschoudi, « La Nature sauvage et la Nature cultivée », dans *Pièces échappées aux XVI premiers Almanachs des Muses*, Paris, Veuve Duchêne, 1781, p. 193-198.

³J.-J. Barthélemy, *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du Quatrième Siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, de Bure aîné, 4 vols, 1788, II, p. 143. Il répète la légende selon laquelle même « les tigres déposaient leur fureur [aux] pieds [d'Orphée] » au son de sa lyre.

⁴A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. 1 *Imitations et préludes. Art d'aimer. Élégies*, G. Buisson et É. Guitton (dir.), Orléans, Éditions Paradigme, 2005, p. 285. Mes citations de Chénier renverront en premier lieu aux éditions les plus récentes de Buisson et Guitton, complétées de références aux *Œuvres complètes* (Paris, Gal-

§4

De récentes recherches semblent indiquer que ce passage aux accents autobiographiques s'inspire d'un projet de voyage au Moyen-Orient entrepris par Chénier à la fin de 1786 dans le but de revoir Galata, faubourg commercial de Constantinople où le poète naquit en 1762. Mais le projet fit long feu et fut abandonné en route à Rome, d'où le poète rentra en France en passant par Nice dans les premiers mois de 1787⁵.

§5

Au premier abord, ces vers constituent une représentation dense et suggestive d'un Orient rêvé, et qui n'a rien à voir avec la poésie descriptive des lieux naturels d'un Delille ou d'un Saint-Lambert. Ce n'est pas l'évocation d'un lieu, mais son invocation. Les paysages ne sont pas l'objet externe des descriptions lyriques du poète, mais naissent avec la poésie elle-même en tant que parole poétique. Un ailleurs oriental est appelé à exister principalement grâce à l'effet incantatoire des noms de lieu sonores, reposant sur ce que Sophie Le Ménahèze définit comme « ce caractère éminemment non-mimétique » de la poésie de Chénier⁶. (En effet, la même technique d'incantation de noms propres sera déployée non pour faire apparaître, mais pour faire comparaître ses ennemis jacobins dans ses iambes : « Le Gendre, élève de Caton,/ Le grand Collot d'Herbois, fier patron des galères,/ Plus d'un Robespierre, et Danton,/ Thuriot, et Chabot ; enfin toute la bande [...] » – appropriation subversive de leur propre pratique quasi-juridique de « l'appel nominal »)⁷. Mais pour revenir à ce fragment d'élégie, on voit que Chénier synthétise topographie, mythologie et histoire pour prendre à témoin lieux, dieux et contemporains de sa naissance. Ce faisant, il se confond corporellement avec Orphée, deux enfants de la même Thrace, et assimile sa double nationalité, né d'un père français et d'une mère grecque, au sang mêlé du poète mythique, fils du roi Cœagre et de la muse Calliope. C'est une identification qui dépasse largement l'affinité artistique que pourrait éprouver pour la Grèce ancienne un néoclassique contemporain d'André Chénier

limard, 1950) établies et annotées par G. Walter. Ce choix n'est pas sans problèmes, comme le souligne l'excellent blog de J.-C. Abramovici, « La beauté du débris », publié sur le site web de la Fondation Voltaire, Oxford, le 25 mai 2017 : <http://www.voltaire.ox.ac.uk/news/blog/la-beaut%C3%A9-du-d%C3%A9bris> [consulté le 16 août 2017]. Mais il pallie au moins les plus grandes lacunes et erreurs de l'édition de Louis Becq de Fouquières reproduite sous le titre *Poésies* dans la collection « Poésie » de Gallimard (Paris, 1994), même si le Ministère de l'Éducation nationale a choisi de citer cette édition pour l'agrégation 2017-18.

⁵A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. 1, op. cit., p. 466-467.

⁶S. Le Ménahèze, « Le paysage impossible d'André Chénier », dans J.-N. Pascal (dir.), *Lectures d'André Chénier : Imitations et préludes poétiques, Art d'aimer, Élégies*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 81-92 [p. 86].

⁷A. Chénier, *Œuvres complètes*, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, 1950, p. 188. Voir aussi sur ce point D. McCallam, « André Chénier's 'Dernières poésies' : Animism and the Terror », *Forum for Modern Language Studies*, 51 : 3 (July 2015), p. 304-315 [p. 310-311].

comme « Pindare » Lebrun⁸, pour exprimer en lieu et place un désir de filiation à la fois spirituelle et affective vis-à-vis des Grecs antiques. Il s'agit non d'une émulation, mais d'une incarnation orphique.

§6

Cinq ans plus tôt, Chénier rêvait déjà à un voyage à Constantinople à la suite du nouvel ambassadeur à la Sublime Porte, Auguste de Choiseul-Gouffier. Ce projet n'aboutit pas non plus, mais il influa sur certains fragments lyriques souvent rattachés au long poème didactique que Chénier rédigeait de manière intermittente à l'époque, son « Art d'aimer », inspiré assez librement de l'*Ars amatoria* d'Ovide et composé entre 1781 et 1783. Un certain passage évoque Orphée et le relie systématiquement à la naissance du poète français dans la capitale ottomane :

Puisse aux vallons d'Hémus, où les rocs et les bois
Admirèrent d'Orphée et suivirent la voix,
L'Hèbre ne m'avoir pas en vain donné naissance !
Les Muses avec moi vont connaître Byzance⁹.

§7

Dans ce contexte, où il est question d'élever sur ces lieux mêmes un temple à l'Amour, gynécée grec qui remplace le sérail turc, Orphée représente la voix civilisatrice de la poésie qui transforme le désir grossier en amour raffiné, qui modère les pulsions fortes en leur prêtant des formes policées. Le corollaire politique de cet art poétique est de reprendre ces terres à l'empire ottoman au nom de la Grèce ancienne, de rétablir Byzance sur le site de Constantinople¹⁰. Il indique ainsi une vision sociopolitique, en la personne d'Orphée, qui sera aussi celle de Chénier dans le tumulte de la Révolution en ce sens qu'il croit impossible d'avoir de liberté sans légalité, de polis sans police, que le poétique tout comme le politique ne libère que paradoxalement dans la mesure où il s'impose des règles. Ligare ou « relier » est à la base de la religion (naturelle s'entend) et de la législation (constitutionnelle s'entend), c'est le lien qui rend libre¹¹. Les contraintes formelles de la poésie (strophe, mètre, rime, etc.) en font autant.

⁸P.-D. Écouchard-Lebrun, ainsi surnommé, non sans une éventuelle malice, pour sa production en toute circonstance d'odes héroïques dans le style de Pindare.

⁹A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. 1, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰Par opposition à l'ode, « Byzance, mon berceau », écrite sous la Révolution, dans laquelle les révolutions du palais ottoman ne touchaient guère le « musulman paisible » de Constantinople. Le Coran et les mœurs turques donc protégeaient les citoyens de l'empire des excès arbitraires qu'exerçait la soi-disant justice révolutionnaire : « Liberté qui nous fuis, tu ne fuis point Byzance ». (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 183.)

¹¹Voir Y. Citton, « André Chénier et la dynamique constituante des affects », dans *Lectures d'André Chénier*, *op. cit.*, p. 31-46.

§8

Mais cette deuxième identification à Orphée rappelle aussi le pouvoir enchanteur de la voix du poète-musicien capable d'animer la nature qui l'entend, d'émouvoir au point de mouvoir littéralement la matière brute, de la roche et du bois. L'animisme orphique s'accorde ici avec le panthéisme de Chénier qui conçoit le monde comme imprégné d'une énergie numineuse ambiante, énergie qui se décline dans sa poésie dans le polythéisme grec, Zeus, Hermès, Thétis, Néère, etc., désignant autant de manifestations localisées de sa force omniprésente¹². Dans ce sens, tout est flux¹³. Alors, ce qui relie encore plus étroitement Orphée et Chénier dans le texte cité ci-dessus, c'est le fleuve de l'Hèbre (aujourd'hui la Maritsa ou l'Évros, actuelle frontière entre la Grèce et la Turquie). La légende veut que ce soit dans cette rivière que fut jetée la tête coupée du poète mythique, démembré par des ménades furieuses pour avoir négligé les rites du dieu Dionysos qu'elles servaient ; et c'est de ces mêmes eaux que le poète français se voit naître. Dans un lieu hors du temps, les deux poètes baignent dans le même fleuve et la mort du premier annonce la naissance du second. Qui plus est, le mythe d'Orphée précise : sa tête tranchée chantait encore pendant que le courant l'emportait¹⁴. Le poème de Chénier n'est alors que le chant modulé du poète grec, sa réverbération à travers les siècles. De nouveau Chénier incarne Orphée.

§9

Or, il y a une ironie historique dans cette réincarnation orphique à laquelle les éditeurs et les lecteurs des œuvres posthumes de Chénier au XIX^e siècle étaient fort sensibles. Le sort tragique du poète, guillotiné deux jours avant la chute de Robespierre, fait écho à la destinée d'Orphée. L'histoire devient ainsi légende dans la mesure où le lecteur comprend la vie du poète à partir de sa mort¹⁵. De sa fin « tragique » (au sens d'« inévitable », « prédestinée ») naît le sens de l'œuvre. De plus, les admirateurs de Chénier au siècle suivant, comme Henri de Latouche et Arsène Houssaye ne pouvaient pas s'empêcher d'imaginer leur poète-héros comme un Orphée moderne décapité aux acclamations terribles des ménades de la Révolution, assoiffées de sang, ivres de vin – et pourtant la tête du poète assassiné comme celle du demi-dieu grec dépecé persistait à chanter dans la mort, ou plutôt dans toutes leurs éditions posthumes et dans leurs fer-

¹²Pour le panthéisme de Chénier, voir ses notes en vue du grand poème inachevé, « Hermès », où il constate : « dans le chaos des poètes, chaque germe, chaque élément est seul et n'obéit qu'à son poids. Mais quand tout cela est arrangé, chacun est un tout à part et en même temps une partie du grand tout ». (*Œuvres complètes*, op. cit., p. 406.)

¹³Voir surtout G. Lahouati, « Un pèlerinage aux sources : éléments pour une poétique de l'eau chez André Chénier », dans *Lectures d'André Chénier*, op. cit., p. 61-80.

¹⁴Voir, par exemple, Barthélemy, *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce*, op. cit., I, p. 283.

¹⁵Voir A. Coudreuse, « Élégie, souffle historique et pathétique dans la poésie d'André Chénier », *Babel. Littératures plurielles*, 12 (2005), p. 79-90.

ventes imitations poétiques. Pour n'en citer qu'un exemple, Houssaye représente une relève poétique auréolée de gloire dans laquelle Chénier « a saisi aux mains d'Orphée l'archet d'or d'Apollon¹⁶ ».

§IO

Ceci dit, si nous nous penchons sur un troisième fragment de poésie consacré à Orphée, composé par Chénier, semble-t-il, entre 1781 et 1782, nous découvrons un portrait plus approfondi et révélateur du barde antique. Par extension, nous découvrons aussi une appréciation plus nuancée de la poésie incarnée, autrement dit, de la fonction de la voix poétique par excellence. Le texte se présente ainsi :

Ainsi quand de l'Euxin la déesse étonnée
Vit du premier vaisseau son onde sillonnée,
Aux héros de la Grèce, à Colchos appelés,
Orphée [expédiait] les mystères sacrés
Dont sa mère immortelle avait daigné l'instruire.
Près de la poupe assis, appuyé sur sa lyre,
Il chantait quelles lois à ce vaste univers
Impriment à la fois des mouvements divers,
Quelle puissance entraîne ou fixe les étoiles,
D'où le souffle des vents vient animer les voiles,
Dans l'ombre de la nuit, quels célestes flambeaux
Sur l'aveugle Amphitrite éclairent les vaisseaux.
Ardents à recueillir ces merveilles utiles,
Autour du demi-dieu les princes immobiles
Aux accents de sa voix demeuraient suspendus,
Et l'écoutaient encor quand il ne chantait plus¹⁷.

§II

Tout d'abord, c'est un exemple de la méthode dite d'« imitation inventrice » commune aux néoclassiques, mais qui devient chez Chénier à la fois une pratique poétique et un credo philosophique, comme nous le verrons par la suite¹⁸. Le poète « inventeur » est alors celui, comme Orphée,

¹⁶Pour l'histoire de la réception de Chénier au XIX^e siècle, voir C. Seth, *André Chénier : le miracle du siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. Les références précises à Latouche et à Houssaye, y compris la citation de ce dernier, sont aux p. 305 et 205 respectivement.

¹⁷A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. 1, *op. cit.*, p. 123.

¹⁸Voir à ce sujet Y. Citton, « Imitation inventrice et harpe éolienne chez André Chénier : une théorisation de la productivité par l'Ailleurs », dans D. Bonnecase et F. Genton (dir.), *Ferments d'Ailleurs. Transferts culturels entre Lumières et romantismes*, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 35-77.

Qui, fouillant des objets les plus sombres retraites,
 Étale et fait briller leurs richesses secrètes ;
 Qui, par des nœuds certains, imprévus et nouveaux,
 Unissant des objets qui paraissaient rivaux,
 Montre et fait adopter à la nature mère
 Ce qu'elle n'a point fait, mais ce qu'elle a pu faire¹⁹.

§12

L'inventeur imitatif, pour inverser les termes, dépasse donc l'opposition superficielle « des objets qui paraissaient rivaux » pour tisser des liens jusqu'alors invisibles au commun des mortels par « des nœuds certains, imprévus et nouveaux » de sa poésie, et du coup la contradiction également superficielle entre « imitation » et « invention » se révèle surmontée. De plus, le dernier vers rejoint Henri Bergson dans sa définition de l'artiste qui « crée du possible en même temps qu'il crée du réel quand il exécute son œuvre²⁰ ». Autrement dit, le poète ne chante pas le pouvoir naturel (ce que la nature a pu faire), mais la puissance naturelle (ce qu'elle n'a pas fait, mais ce qu'il était possible qu'elle pût faire). Il respecte la loi de la nature (imitation), mais module les créations de cette dernière selon sa fantaisie (invention). Poète compagnon des Argonautes dans leur voyage mythique pour trouver la Toison d'or, Orphée révèle le monde des mers, des vents et des étoiles tel qu'il existe matériellement pour les marins grecs tout en leur faisant découvrir ce monde tel qu'il le crée en paroles et musique. La nature circonscrit leur expérience des océans la nuit, mais c'est le poète, dont le chant bat la mesure des rames, qui l'« imprime », le « fixe », l'« anime » et l'« éclaire » de sa voix. D'où la vision particulière d'Orphée dans ce texte où il est à la fois un mystique qui somme le monde d'exister et un timonier qui y fait naviguer son équipage, poète dont la parole cosmogonique s'avère aussi être utilitaire, prodiguant ainsi des « merveilles utiles ». Textuellement l'imitation inventrice de Chénier y raccorde un texte classique, en l'occurrence un passage de l'*Argonautica* d'Apollonios de Rhodes, et l'érudition moderne, à savoir l'Histoire de l'astronomie ancienne (1775) et l'Origine de tous les cultes (1781) de l'astronome Jean-Sylvain Bailly²¹. Suivant les spéculations de Bailly à savoir que les arts de l'astronomie, de la législation et des rites religieux arrivèrent dans la Grèce ancienne

¹⁹A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. 2, *Bucoliques. Épîtres et poétique. L'Invention*, G. Buisson (dir.), Orléans, Éditions Paradigme, 2010, p. 232.

²⁰H. Bergson, *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Félix Alcan, 1934, p. 113.

²¹Chénier écrit une « Épître à Monsieur Bailly » probablement au début de 1786. L'astronome figure aussi dans « L'Invention » où il est cité en compagnie de Cassini comme l'un des savants dont les découvertes aidèrent « nos Jasons » modernes à naviguer sur les mers. Voir A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. 2, p. 201-205 et p. 234 respectivement.

depuis l'Orient, Chénier laisse entendre qu'Orphée y jouait un rôle de passeur, ramenant ces connaissances de ses voyages à l'est et les introduisant en Thrace dans le cadre de son règne civilisateur²².

§13

Mais si l'on s'attarde un moment sur le dernier vers du fragment – « [Ils] l'écoutaient encor quand il ne chantait plus » – on s'apercevra que l'incarnation de la poésie ne se borne plus au poète mais s'étend, pour incorporer également son auditoire de « princes immobiles ». Dès lors la poésie s'incarne dans une expérience partagée de voix élevée et de sons entendus, dans laquelle les princes ne se contentent plus d'écouter le chant d'Orphée mais s'efforcent de le créer après que sa voix et sa lyre ont fini de résonner matériellement. La poésie incarnée devient un acte de création transindividuel²³. Cela relève précisément de l'invention poétique pour Chénier, pour lequel « [...] dans les arts, l'inventeur est celui/ Qui peint ce que chacun pût sentir comme lui²⁴ ». Un distique dont le dernier verbe à l'imparfait du subjonctif rend la puissance et non le pouvoir de la poésie incarnée, c'est-à-dire, la force démiurgique de la parole poétique qui exprime simultanément ce qui est toujours réel et ce qui est encore possible, ce que le poète déclame et ce que son auditoire entend (et crée). Ainsi le vers qui clôt le fragment sur Orphée résume-t-il de manière brillante ce que la science cognitive actuelle nomme le rapport « réverbératif » entre le monde et l'esprit²⁵. Cela veut dire qu'il y a une certaine attention prêtée au son ou à la voix, une certaine sensibilité esthétique, qui devient à la fois réceptive et génératrice de sens, qui non seulement reçoit le chant d'Orphée mais qui l'engendre aussi. C'est ainsi que les princes, enchantés à l'écoute du poète-musicien, co-crésent et prolongent la poésie du barde en exerçant en commun une attention intensive à ses paroles. Ils l'écoutent encore quand il ne chante plus.

§14

D'autres vers élégiaques écrits à la fin des années 1780 évoquent l'image d'une « harpe éolienne » pour représenter cette réverbération poétique qui fait vibrer les sens après que la stimulation physique du vent est passée²⁶. C'est le travail de la mémoire du poète qui cette fois-ci donne une tournure visuelle à la résonance des vers :

Mais aussi dans la paix voluptueux penseur,

²²Voir Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques*, op. cit., p. 103-104, 136-137.

²³Y. Citton, « André Chénier et la dynamique constituante des affects », op. cit., p. 42.

²⁴A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. 2, op. cit., p. 232.

²⁵Voir I. McGilchrist, *The Master and his Emissary : The Divided Brain and the Making of the Western World*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 196.

²⁶Sur la harpe éolienne, voir les notes des éditeurs dans A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. 1, op. cit., p. 522-523 ; et surtout les réflexions fascinantes sur la dynamique poétique de la « résonance » dans Y. Citton, « Imitation inventrice et harpe éolienne chez André Chénier », op. cit., p. 35-77.

Je suis de ma mémoire absolu possesseur ;
 Je lui prête une voix, puissante magicienne,
 Comme aux brises du soir, une harpe éolienne,
 Et chacun de mes sens résonne à cette voix :
 Mon cœur ment à mes yeux, absente je vous vois²⁷.

§15

Il s'agit ici d'une image rémanente de la bien-aimée, trace visuelle qui subsiste après la disparition du stimulus, terme dérivé du magnétisme où la rémanence constitue la persistance de la magnétisation de son objet hors du champ magnétique²⁸. Cet « absente je vous vois » est la contrepartie optique de la répercussion auditive de la voix d'Orphée « quand il ne chante plus ». Mais ici l'incitation est moins physique qu'affective : c'est la réminiscence du poète, la force insistante de son désir nostalgique (son « cœur »), qui fait (ré)apparaître sa bien-aimée absente. Une émotion intérieure a ainsi la ténacité d'une stimulation externe pour appeler son objet à exister dans le monde par la seule puissance du chant poétique²⁹. Le même effet de rémanence affective s'impose à Paul dans Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre, publié à la même époque, lorsque l'amant délaissé regarde filer le vaisseau qui emporte son amour en France : « il [le bateau] était déjà disparu qu'il croyait le voir encore³⁰ ». Son désir languissant fait durer l'image du bateau même lorsqu'il est déjà passé au-delà de l'horizon. Comme pour Chénier, le cœur de Paul ment à ses yeux, même si c'est à un degré moindre, dans la mesure où ce dernier reconnaît que sa volonté, ou sa « croyance, » est pour quelque chose dans la persistance de l'image.

§16

La même dynamique « réverbérative » se retrouve de façon poignante dans ce qu'on prétend être la dernière des iambes de Chénier, « Comme un dernier rayon ». À l'instar d'Orphée guettant l'approche des ménades assassines, mais chantant toujours : « Au pied de l'échafaud [le poète] essaye encor [sa] lyre ». Mais l'écrivain emprisonné n'aura pas le temps de mener à terme son poème parce qu'« Avant que de ses deux moitiés/ Ce vers que je commence ait atteint la dernière », un « noir recruteur des ombres » l'interrompra et l'emmènera au supplice. Au lieu de la voix du poète qui se fait entendre

²⁷A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. 1, op. cit., p. 313

²⁸Comme tous ses contemporains, Chénier s'intéressait au « magnétisme animal » de Franz Mesmer, et ses éloges à l'égard de Bailly tenaient en partie à ce que ce dernier représentait la science éclairée face au charlatanisme pseudo-scientifique de Mesmer. Voir A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. 2, op. cit., p. 437-438.

²⁹Voir aussi son « Ode à Versailles » dans laquelle le paysage du parc « conserve [la] noble image » de son objet du désir quand elle n'y est plus. C'est aussi un poème qui joue sur l'homophonie de « voix » et « vois », confondant ainsi résonance et rémanence dans la réminiscence. Voir D. McCallam, « Movement and Montage in André Chénier's 'Ode à Versailles' (1793) », *Crossways Journal*, 1 : 1 (2017), <http://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/3883/3922> [consulté le 18 août 2017].

³⁰J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Bordas, 1989, p. 156.

longtemps après la fin de son poème, c'est maintenant la voix brutale de quelque « messager de mort », « Ébranlant de mon nom ces long corridors sombres », qui résonne lugubrement bien après son passage. Et ce ne sont plus les « princes immobiles » qui vibrent encore du chant poétique, le créant tant qu'ils s'en font l'écho, mais les « tristes compagnons reclus » de Chénier « Qui [le] connaissaient tous avant l'affreux message, / Mais qui ne [le] connaissent plus³¹ ». Les autres détenus se refusent à toute répercussion de la voix poétique, étouffée en eux par la peur de suivre le poète à l'échafaud. Or, le fait que ces fragments de l'iambe nous soient parvenus signifie que c'est Chénier qui a le dernier mot. Il eut au moins le temps de finir ces vers qui ne cessent de résonner jusqu'à nous. Comme un Orphée moderne, nous l'écoutons encore quand il ne chante plus.

§17

Selon Vanessa Agnew, au XVIII^e siècle Orphée fut une des figures emblématiques des arts où priment « l'attention et la présence³² ». Dans le cas particulier de la poésie d'André Chénier, on peut préciser que l'attention que le poète concentre sur ses écrits suscite une attention également concentrée chez son lecteur, de sorte que les deux communient dans les vers, acte à la fois « de transmission et de mise en commun », comme le décrit Yves Citton³³. Et cette expérience partagée du langage ouvre sur une nouvelle expérience partagée du monde. Quant à l'évocation d'Orphée dans le fragment de Chénier, ceci renvoie à une expérience paradoxale de se retrouver, comme ses « princes immobiles », devant la présence d'une disparition – d'entendre toujours ce qui n'existe plus – ce qui constitue à la fois le paradigme rousseauiste d'une recherche continuelle d'origines (de l'inégalité dans la société, du contrat social, des langues) et une définition même de l'esthétique du néoclassicisme ambiant. La lyre d'Orphée est un des symboles les plus puissants de cette esthétique dans la mesure où ses cordes provoquent une vibration affective dans son auditoire, laquelle correspond aux émotions vibrantes du poète-musicien qui les touchent ; le poète fait résonner son public, il l'en-chante littéralement. Plus particulièrement, il réussit à faire vibrer son auditoire (ou lectorat) parce qu'il sait, de manière presque intuitive, que la mesure poétique prend modèle sur la mesure corporelle de l'homme, que le vers a ses pieds, son battement de cœur, son souffle, tout comme le corps³⁴. Les douze syllabes de l'alexandrin classique, par exemple, se règlent sur les systèmes duodécimaux de poids et de mesures de l'ancien régime, eux-mêmes fondés sur le

³¹A. Chénier, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 193-195.

³²Voir V. Agnew, *Enlightenment Orpheus : The power of music in other worlds*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 10 : « [The figure of Orpheus] urges attentiveness and presence as against noise, distraction and deafness ».

³³Y. Citton, « André Chénier et la dynamique constituante des affects », *op. cit.*, p. 42.

³⁴I. McGilchrist, *The Master and his Emissary*, *op. cit.*, p. 119.

corps humain (aune, toise, brasse, etc.), et qu'elles se comptent alors non sur les doigts (à dix) mais sur les articulations des quatre doigts (à douze) qui sont énumérées par le pouce dans les calculs marchands et autres³⁵. Le poète incarne donc la poésie parce que la poésie est fondamentalement un langage incarné, et parce que corps et poème s'articulent de façon analogue.

§18

Chénier, tout comme Orphée, excelle dans cet art parce qu'il sait jouer précisément sur ces articulations de la langue-corps, sur ces éléments du vers comme la césure, l'accent, la coupe, le mètre, la rime, l'enjambement, qui sont autant de « points d'attention stylisés » comme les appelle Clive Scott³⁶. Chénier donc fait figure d'exception parmi ces poètes néoclassiques français dont les vers se caractérisent par une mesure trop symétrique et trop raisonnée, adeptes d'une poésie étouffée par la tradition et guindée par les règles. L'imitation des Anciens de Chénier est précisément inventrice dans la mesure où il détourne cette tradition et joue de ses règles. C'est un néoclassique qui semble avoir écouté attentivement Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues*, où ce dernier constate que « la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison³⁷ ». Donc le véritable langage poétique se doit de faire entendre ces passions dans ses vers. C'est tout le propre de l'imitation de la nature. Or, Rousseau fait remarquer que, malencontreusement, « l'étude de la philosophie et le progrès du raisonnement, ayant perfectionné la grammaire, ôtèrent à la langue ce ton vif et passionné qui l'avait d'abord rendue si chantante³⁸ », et par conséquent, ils ont vicié ses pouvoirs imitateurs de la nature. Plus particulièrement, « à mesure qu'on multipliait les règles de l'imitation, la langue imitative s'affaiblissait³⁹ ». A la différence de Chénier, qui sait manier l'imitation de façon innovatrice et dont les formes qu'il s'impose le libèrent dans sa poésie, d'autres poètes néoclassiques moins heureux s'empêchent dans les règles qu'ils observent rituellement. Pour eux, imiter Orphée ce n'est pas le lien qui émancipe, mais la chaîne qui entrave.

§19

Ainsi, cette identification à Orphée confirme Chénier dans sa poésie panthéiste qui traduit le monde naturel en vers classiques, reconfiguration du matériau qui n'est qu'une modulation des flux du grand « Tout ». Loin donc d'être calquée sur les pratiques formelles et froides des cours de rhétorique jésuite, cette traduction constitue une *translatio*

³⁵Voir W. Kula, *Measures and Men*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

³⁶C. Scott, *French Verse-Art : A Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 29-30.

³⁷J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, 13 vols, Paris, Librairie Hachette, 1905, I, p. 370-408 [p. 395].

³⁸J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., p. 405.

³⁹*Idem*.

comme l'entend Rousseau lorsqu'il écrit que « c'est n'est que dans la translation du sens que consiste la figure⁴⁰ » qui transpose la passion éprouvée en sons articulés. C'est comme cela que le poète panthéiste, que ce soit Orphée ou Chénier, fait apparaître le monde en poésie. Et cette première « translation » du monde en langage est aussi le modèle du « transfert » des affects et des idées depuis le poète à son auditeur ou lecteur. Il s'agit en fait d'un double réenchantement du monde⁴¹. Le poète réenchante le monde tout en réenchantant son public.

§20

En conclusion, alors, on peut soutenir que ce réenchantement du monde si souvent associé à un premier romantisme, surtout allemand et anglais, prend sa source dans un néoclassicisme panthéiste et orphique pratiqué par des poètes comme André Chénier. Pour donner l'exemple de la tradition poétique anglaise, la nature réenchantée semble trouver ses origines chez les « graveyard poets » comme Thomas Gray et Edward Young, que Chénier connaissait bien, pour culminer à la fin du siècle dans le panthéisme naturel et quasi-mystique de William Wordsworth. Dans cette généalogie poétique, la notion d'une poésie incarnée a déjà sa place. Young décrit dans ses célèbres « Night Thoughts » (1742-1745) que les yeux de l'homme « co-crément le monde merveilleux qu'ils voient », figure développée par Wordsworth dans ses « Lines written a few miles above Tintern Abbey » (1798) pour chanter « tout le monde puissant/ De l'œil et de l'oreille, à la fois celui qu'ils co-crément/ Et celui qu'ils perçoivent⁴² ». On se trouve de nouveau en compagnie des « princes immobiles » écoutant le barde antique, qui « l'écoutaient encor quand il ne chantait plus », co-créateurs de sa vision poétique et panthéiste du monde. Chénier donc comprend bien cet effet réverbératif de la poésie incarnée ; c'est un effet qu'il subit, à l'écoute du monde naturel qui l'entoure, et un effet qu'il répercute dans ses vers. Enfin, si l'on tend l'oreille, même aujourd'hui, on peut et l'écouter et le (re)créer en lisant attentivement sa poésie.

⁴⁰J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., p.374. C'est nous qui soulignons.

⁴¹Pour cette notion d'un « réenchantement du monde », voir M. Berman, *The Reenchantment of the World*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

⁴²E. Young, « The Complaint. Or, Night-Thoughts on Life, Death and Immortality », London, J. Dodsley, 1798, p. 110 ; W. Wordsworth, « Lines written a few miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798 », in W. Wordsworth and S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads with a few other poems*, Bristol, Biggs and Cottle, 1798, p. 207-208. Notre traduction.

Quelques mots à propos de : David McCallam

David McCallam est maître de conférences de français à l'Université de Sheffield. Il est spécialiste de la littérature et de la culture française du xviii^e siècle.

Pour citer cet article

David McCallam, « Orphée ou la poésie incarnée chez André Chénier », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 14/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/278>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/283>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Des élégies dans les *Bucoliques* ? Notes et difficultés au fil des textes

Jean-Noël Pascal

PRÉAMBULE

§I

On peut légitimement s'interroger¹, alors que la recherche sur André Chénier n'a cessé de progresser depuis la fin du XIX^e siècle², sur les raisons qui ont pu déterminer les

¹Le signataire de ces lignes a adressé, ès qualité de président de la Société des amis des poètes Roucher et André Chénier (qui réunit les spécialistes de la poésie du XVIII^e siècle) au président du jury pour les Lettres modernes, responsable semble-t-il du choix du programme pour le concours 2018, une lettre de protestation qui est restée sans réponse.

²Pour s'en tenir seulement aux œuvres poétiques de Chénier, voici les principales étapes éditoriales postérieures aux deux premières versions (*Poésies de André Chénier*, Charpentier, 1862, in 8° [avec un utile lexique], *Poésies de André Chénier*, deuxième édition revue et corrigée, Charpentier, 1872, in-18 [l'édition au programme, sans le lexique, ci-dessous *BdF* 72] du travail de Becq de Fouquières :

jurys d'agrégation à proposer l'étude d'un choix mal cohérent³ d'œuvres du poète dans une édition de 1872, dont la première mouture remonte à 1862 et dont tout le monde, amateurs ou spécialistes, connaît les faiblesses : appareils difficilement utilisables par le lecteur d'aujourd'hui, qui aurait besoin qu'on lui traduisît la latin et le grec, textes incomplets, assez souvent fautifs et mal datés, établis alors que les manuscrits étaient difficilement consultables, introduction biographique dont bien des détails ont été remis en cause par les découvertes postérieures, présence même d'un pastiche dû à Anatole France présenté comme un morceau de Chénier⁴... On n'en finirait pas d'énumérer les griefs, mais le principal et le plus grave est probablement que le classement proposé est, au vu des connaissances actuelles, difficilement justifiable⁵ : les typologies incertaines qui ont

Œuvres poétiques de André de Chénier [...], par G. de Chénier, Paris, Lemerre, 1874, 3 vol., in-18 [l'éditeur, alors détenteur des manuscrits, ajoute près de 4000 vers inédits ; ci-dessous *GC*] ;

Œuvres poétiques de André Chénier [...], par L. Moland, Paris, Garnier frères, 1884, in-8° [deux versions, en 1 ou 2 vol., un peu différentes d'une édition dans laquelle la « mise en ordre » de l'éditeur imprime au legs de Chénier une lisibilité sensiblement meilleure que celle des éditions Becq de Fouquières ; ci-dessous *M*] ;

Poésies de André Chénier [...], par L. Becq de Fouquières, Paris, Charpentier, 1888, in-4° [édition de bibliophilie, élaguée, réorganisée et beaucoup plus lisible que les versions précédentes] ;

André Chénier. Les Bucoliques [...], par J.-M. de Heredia, Paris, Maison du livre, 1905, in-4° [édition de bibliophilie, intéressante tentative de classement des textes et de lecture des manuscrits, désormais disponibles à la Bibliothèque nationale, tirage in-8° en 1907 : ci-dessous *Her*] ;

Œuvres complètes de André Chénier [...], t. 1, *Bucoliques*, par P. Dimoff, Paris, Delagrave, 1908, in-16 [les t. 2, *Poèmes*, *Hymnes*, *Théâtre*, et 3, *Elégies*, *Epîtres*, *Odes*, *Iambes*, *Poésies diverses*, paraîtront en 1911 et 1919 ; propose un nouveau classement des textes, établis d'après les manuscrits mais sans aucun commentaire littéraire, nombreuses réimpressions jusqu'en 1966, avec des corrections mineures ; ci-dessous *D*] ;

Œuvres complètes [...], par G. Walter, Paris, NRF-Gallimard, coll. de La Pléiade, 1940, in-16 [dernière réimpression en 1989 ; distingue les pièces achevées des textes restés à l'état de fragments ; permet de lire les proses de Chénier ; comporte un utile « Répertoire des noms cités » et différents appareils commodes ; ci-dessous *W*] ;

Œuvres poétiques, éd. critique par G. Buisson et E. Guitton, Orléans, Paradigme, in-8°, 2 vol. parus, t. 1 : *Imitations et préludes*, *Art d'aimer*, *Elégies*, 2005, t. 2 : *Bucoliques*, *Epîtres et poétique*, *L'invention*, 2010 [propose, outre un établissement des textes particulièrement soigné et une réorganisation des corpus d'après la chronologie et les thématiques, des commentaires littéraires amples et judicieux ; ci-dessous *BG*].

³Remarques parmi d'autres : pourquoi avoir juxtaposé les « poèmes antiques » (en réalité, pour l'essentiel des morceaux issus du chantier des *Bucoliques*, qui battait son plein en 1786-1787) et les vers dictés à Chénier par les circonstances politiques après 1789 et, surtout, 1792 ? Pourquoi avoir laissé de côté le poème didactique de *L'invention*, probablement contemporain (1786-1788) des *Bucoliques* et guide de lecture plutôt pertinent pour cet ensemble textuel ?

⁴Dans la section « Poésies antiques », n° XIV des « Études et fragments », *BdF* 72, p. 135-136.

⁵Disons, pour faire vite, que c'est essentiellement un classement par types de textes, selon des critères

dicté ses choix à l'estimable Becq de Fouquières sont généralement en contradiction avec ce qu'on peut savoir des intentions du poète ou de la chronologie de sa production et même avec l'organisation des textes proposées par Henri de Latouche, le premier éditeur de 1819, moins complet et souvent infidèle, mais quant à lui du moins poète, et poète formé selon le même moule que Chénier. On ne voit guère, en somme, qu'une raison matérielle au labeur improbable imposé aux préparateurs et à leurs professeurs : le volume, en réimpression anastatique – d'assez médiocre qualité – est disponible dans une collection de poche point trop onéreuse... On doit bien pourtant essayer de s'en accommoder. Mais la question se pose forcément de savoir s'il faut ou non faire l'économie de la critique systématique de l'édition qu'on a en main et accepter délibérément de raisonner sur une version largement défigurée des œuvres du poète : si l'on contourne le problème, on court le risque de dire bien des sottises, mais si l'on essaie de s'y confronter, on doit craindre de n'arriver que très tardivement à l'étude de la poésie de Chénier, sans cesse retardée par quantité de préliminaires. On pourrait formuler l'alternative autrement : le concours d'agrégation doit-il d'abord sélectionner de bons professeurs de lettres susceptibles à leur tour de montrer à leurs élèves l'intérêt de l'œuvre d'André Chénier, ou se muer en séminaire critique spécialisé de formation à l'édition de textes, autour de l'un des corpus, de ce point de vue, les plus complexes qui soient ?

QUESTIONS D'ÉTIQUETTES

§2

Becq de Fouquières, au sein de ce qu'il considère comme les « œuvres posthumes » (c'est-à-dire restées inédites du vivant de l'auteur, ce qui pour Chénier est presque un pléonisme⁶), a choisi de dégager un ensemble de « poésies antiques » (inspirées de l'antiquité, mais il en écarte les élégies érotiques, pourtant particulièrement redevables à Tibulle ou Properce), aujourd'hui pour l'essentiel regroupées sous le titre de *Bucoliques*, fréquemment utilisé par le poète (sous une forme abrégée et en caractères grecs : ΒΟΥΚ) en tête de ses brouillons, ainsi que dans les fragments en prose qui lui servent à préciser ses projets, au fil de ses lectures érudites – il y a du philologue en lui – et de l'inspiration qu'il en reçoit : nous sommes en effet dans un univers où s'entrelacent, en un étonnant

contestables et souvent contradictoires. On va s'employer à le montrer sur un exemple assez édifiant.

⁶La distinction entre « œuvres anciennes » (imprimés du vivant de l'auteur) et « œuvres posthumes » (inédites de son vivant, mais pas forcément à l'heure de l'édition considérée) est constante dans l'univers éditorial du premier tiers du XIX^e siècle. Pour Chénier, les « œuvres anciennes » se limitent à l'*Ode sur le jeu de paume* et à l'*Hymne aux Suisses de Châteauneuf*, placés curieusement – pour des raisons de propriété intellectuelle, mais sans doute pas seulement – à la suite de la longue étude liminaire, et non pas en tête des ouvrages du poète.

chantier resté pour l'essentiel à l'état de fragments plus ou moins développés, le travail savant, les notes qui le commentent, les projets ponctuels ou plus vastes, les vers « donnés », isolés ou en nombre déjà considérable, mis au net pour mémoire, recopiés parfois à plusieurs reprises. Y règne un désordre décourageant, encore accentué par l'histoire compliquée des manuscrits, qui ne sont évidemment pas dans un ordre concerté par le poète lui-même, et compliqué par le fait que les originaux de certains textes publiés – essentiellement par Henri de Latouche – ont été dispersés et perdus, ce qui condamne forcément tout éditeur à opérer des choix, des réorganisations, bref à construire sa propre image⁷ d'une œuvre dont il est à peu près impossible de savoir quelle tournure elle eût vraiment prise si Chénier l'avait mise en ordre pour une publication.

§3

L'étiquette de « poésies antiques » – en d'autres temps on eût choisi peut-être celle d'« imitations⁸ » – signale probablement l'influence des modes poétiques du temps, qui est à peu de choses près celui du Parnasse : Leconte de Lisle, pour son premier grand recueil, avait choisi, dès 1852, le titre de *Poèmes antiques*. En revanche, la division de cette longue section (près de 150 pages), renvoie plutôt à la tradition des cours de rhétorique ou de poétique, encore professés dans les collèges, même si la réforme du baccalauréat due à Victor Cousin, en 1840, les avait écartés au profit d'une présentation plus historique de la littérature. N'y aurait-il pas, en filigrane de désignations telles que « petits poèmes », « élégies », « idylles » ou « épigrammes », l'intention de suggérer que Chénier, jusqu'ici largement « récupéré » – le mot n'est pas joli – par l'école romantique, doit être au contraire lu, désormais, comme exemplaire d'une écriture classique, caractérisée par l'usage de types de poèmes faciles à étiqueter, à l'écart du moins des formes informes de la poésie si longtemps dominante, celle précisément que le Parnasse entend supplanter ? La remarque, aussi bien, vaut pour la suite de l'édition, qui regroupe des « élégies », à nouveau – et pourquoi avoir scindé cette rubrique ? –, des « épîtres », des « poèmes », des « hymnes » et des « odes ».

§4

Superficiellement, les choses ont l'air d'être assez simples. Mais en réalité elles ne le sont guère. Alors que la désignation des textes comme des « bucoliques » signale assez clairement le projet poétique de Chénier, visiblement engagé dans une tentative de

⁷Il faut bien reconnaître que si Chénier conserve tant de lecteurs passionnés, c'est en grande partie parce que chacun d'entre eux peut se fabriquer « son » Chénier : s'il se fût décidé à publier ses ouvrages, il eût probablement couru le risque de n'être qu'un élégiaque de plus – et qui lit Bertin ou Parry aujourd'hui ? – ou un poète pastoral de plus – et qui lit les églogues bibliques du fabuliste Florian ?

⁸Becq de Fouquières, du reste, place en ouverture de cette section (*BDF* 72, p. 3), un fragment sur l'imitation des anciens, qu'il accompagne d'une note insistante jusqu'au pléonasme.

modernisation de la vieille poésie pastorale⁹, les étiquettes retenues par Becq de Fouquières pour ce qu'il nomme les « poèmes antiques » ont l'inconvénient, même si elles renvoient aux typologies des cours de rhétorique et de poétique, d'être particulièrement difficiles à définir, parce qu'elles ne sont pas essentiellement fondées sur des caractéristiques formelles. On peut aisément définir un sonnet ou une ode, mais une élégie¹⁰, en un temps où le distique élégiaque – hexamètre suivi d'un pentamètre – n'est plus guère en usage ? Mais une idylle¹¹, sauf à la confondre avec la « poésie champêtre » ou le dialogue des bergers et à en faire une églogue sentimentale ? Mais un « petit poème », en dehors des considérations sur sa brève longueur relative ? Mais même une épigramme, alors que l'étiquette s'est restreinte à l'intention satirique ? L'universitaire Eugène Géroze (1799-1865), auteur d'un *Cours de littérature rédigé d'après le programme du baccalauréat*¹² qui s'ouvre par un chapitre sur la poésie, s'il se montre très à l'aise pour définir l'épopée ou la tragédie – encore considérée comme la « poésie dramatique » –, est plus en difficulté avec certains autres types de poèmes : de l'idylle, par exemple, qu'il confond avec la pastorale, il dit seulement que c'est « un petit poème dont la scène est aux champs, et dont les personnages sont des bergers » qui, chez les meilleurs auteurs, construit « un idéal vraisemblable¹³ »... Quelque chose donc, si l'on veut, comme une utopie régressive (et dialoguée). Pour l'élégie, à laquelle nous allons venir, il distingue trois sortes : celle qui est

⁹Au collège de Navarre, Chénier avait eu pour professeur de rhétorique l'ex-jésuite Geoffroy, un brillant helléniste, qui lui avait transmis sa passion pour Théocrite, le plus fameux poète bucolique grec, modèle de Virgile, dont il devait plus tard publier une traduction (Paris, Georges, an VIII-1799). On rappellera par ailleurs que la mode pastorale battait son plein dès les années 1770 : Chabanon avait traduit les *Idylles de Théocrite* (Paris, Pissot, 1776), accompagnant sa version en prose de quelques imitations versifiées et surtout d'un important *Essai sur les poètes bucoliques* ; le Créole Léonard avait donné des *Idylles et poèmes champêtres* (s.l., s. n., 1771), où il mêlait l'imitation de Virgile à l'inspiration gessnérienne, majoritaire dans les *Idylles* de Berquin (Paris, Quillau, 1775), qui estimait que l'écrivain helvétique avait rendu son prestige à un genre tombé en désuétude...

¹⁰Voir l'essai très éclairant de Pierre Loubier, *La Voix plaintive, l'élégie en France sous la Restauration*, Paris, Hermann, 2013. Ce travail concerne une période très antérieure à celle de l'édition Becq de Fouquières, celle précisément de la première publication des *Œuvres* de Chénier par Latouche.

¹¹On signalera l'intérêt de la thèse de Violaine Boneu sur *L'Idylle en France au XIX^e siècle* (Paris, PUPS, 2014).

¹²Paris, Delalain, 1841. L'ouvrage, qui se veut conforme à l'esprit de la réforme Cousin de 1841, est en fait une tentative de concilier la vision traditionnelle de l'enseignement littéraire (rhétorique et poétique) et l'orientation historique et littéraire voulue par le ministre : il sera constamment réimprimé jusqu'à la fin du siècle, au fil de plus de 25 éditions... On notera cependant que Géroze préfère le plus souvent les définitions par les tonalités, les thématiques et les contenus à celles par les caractéristiques formelles. Édition utilisée : Paris, Delalain, 1844 (quatrième édition).

¹³Op. cit., p. 20-21.

« un chant plaintif sur des malheurs privés », celle qui concerne « les malheurs d'un peuple », et l'élégie érotique à la manière des poètes latins¹⁴. ... Et de considérer que la mélancolie, qui est le ton habituel de ce type de textes, trop largement présente chez ses contemporains, finit par être lassante, ou même néfaste ! Un autre pédagogue du nom de Faure, dans son *Traité de rhétorique et de poésie à l'usage des demoiselles*¹⁵, rappelle finement que les « petits poèmes » sont ainsi désignés parce qu'ils « n'ont pas une étendue bien considérable¹⁶ ». Il distingue par ailleurs l'églogue, sorte de dialogue dramatique entre des bergers, de l'idylle, qui doit détailler « leurs sentiments, leurs pensées, leurs mœurs, les réflexions que fait naître dans leur âme l'aspect des campagnes¹⁷. » Il rappelle que l'épigramme doit être une pièce courte terminée par une « pointe vive et presque toujours piquante¹⁸ ». Quant à l'élégie, elle doit être « consacrée aux mouvements du cœur » et « peindre le sentiment avec des couleurs vraies et naturelles¹⁹ », dans le but de « tirer des larmes » au lecteur...

§5

On voit bien, donc, que les choses ne sont pas simples, surtout en ce qui concerne l'élégie. En effet, si Becq de Fouquières regroupe sous l'étiquette d'« idylles » des textes dialogués (*La liberté, L'oaristys*²⁰, *Mnasyle et Chloé, Arcas et Palémon*) ou issus de recueils antiques (*L'Amour et le berger*²¹), qu'il complète de manière plus problématique par d'autres qui ne sont pas à deux voix²², s'il désigne comme « épigrammes », en général, de brèves vignettes (souvent mythologiques) pour l'essentiel imitées des poètes grecs

¹⁴Dans sa *Poétique*, Marmontel ne traite pour ainsi dire que des élégies érotiques (et des héroïdes). Voir *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, t. 2, chap. XIX, p. 504 et svtes.

¹⁵Lyon et Paris, Périsse frères, 1829. L'ouvrage, antérieur à la réforme Cousin, a connu plusieurs rééditions remaniées. Édition utilisée : Lyon, Pélagaud et Cie, Paris, Poussielgue-Rusand, 1846 (troisième édition).

¹⁶*Op. cit.*, p. 237.

¹⁷*Ibid.*, p. 241.

¹⁸*Ibid.*, p. 227.

¹⁹*Ibid.*, p. 245.

²⁰Considéré comme un « spécimen des écrits de jeunesse » (antérieur à 1781) de Chénier, ce dialogue – imité del la 27^e idylle de Théocrite – a été inséré par Georges Buisson dans les *Imitations et préludes* (GB, t. 1, p. 116). Le 1^{er} éditeur (EO, p. 15) l'avait placé en tête des « idylles ».

²¹Quasi-traduction de Bion. Chénier semble avoir indiqué qu'à ses yeux le morceau était une « élégie tirée d'une idylle de Bion », (à moins que ce ne soit Latouche, l'éditeur de 1819, qui fait de ce texte la 2^e des élégies ; voir les *Œuvres complètes*, Paris, Baudoin frères, Foulon et Cie, p. 78 : ci-dessous EO). Quoi qu'il en soit, la date probable de rédaction est antérieure au projet des *Bucoliques* (GB, t. 1, p. 362) et s'apparente, à notre avis, à un exercice de collégien doué, soucieux de rivaliser avec les nombreux poètes qui, avant lui (depuis Ronsard), avaient déjà imité l'auteur antique.

²²Mais *Hylas* (BdF 72, p. 94, v. 44) est étiqueté par le poète lui-même comme une « jeune idylle ».

antiques²³, si l'on n'est pas surpris que *Le mendiant* et *L'aveugle* soient considérés comme de « petits poèmes », ce qu'il nomme « élégies » (*BDF* 72, p. 48-70) ne forme pas vraiment un ensemble cohérent.

LES « ÉLÉGIES » DANS LES « POÈMES ANTIQUES »

§6

Becq de Fouquières ne regroupe donc que 9 textes sous cette étiquette. Le premier, *Le jeune malade* (*BDF* 72, p. 28), malgré sa tonalité élégiaque incontestable (on assiste à la bouleversante agonie d'un jeune homme désespéré, sauvé *in extremis* par la survenue de sa bien-aimée) est relativement long (138 vers) : il aurait donc pu être considéré comme un « petit poème » – ce sera le choix de Heredia (*Her*, p. 22) –, ou encore comme une « idylle²⁴ », une mère y dialoguant avec son fils mourant – c'était l'option de Latouche (*EO*, p. 40) –, mais sa place est incontestablement dans les *Bucoliques* : il en est ainsi chez Moland (*M*, t. 1, n° IV, p. 47), chez Heredia, chez Dimoff (*D*, t. 1, p. 129, n° 5 d'une section intitulée « L'amour et les amants »), chez Walter (*W*, p. 30, n° XXIV), enfin chez Georges Buisson (*GB*, t. 2, p. 125, n° XXXVII). Chénier lui-même, qui a inscrit la mention ΒΟΥΚ sur le manuscrit ne laisse aucun doute sur la place à donner à la pièce, intitulée par lui *Le malade* – c'est une édition de 1833 qui a ajouté l'épithète²⁵ –, et dont il existe un canevas consistant en quelques vers et en fragments entièrement rédigés, mais en prose²⁶, ce qui nous renseigne utilement sur la technique de composition du poète.

§7

Cela posé, d'où vient le texte, que l'édition au programme nous présente – dans une

²³On se souviendra que l'*Anthologie* (ou plutôt *Anthologie palatine*) est une collection de courtes pièces grecques, de différents auteurs (parfois anonymes), collectivement désignées comme des « épigrammes » mais rassemblant aussi bien des inscriptions, des épitaphes, des chansons, des fables que de brèves élégies amoureuses : c'est en quelque sorte le prototype de ce qu'on appellera au XVIII^e siècle le recueil de « poésies fugitives ». Chénier fréquentait assidûment cet ouvrage, dans l'édition du philologue allemand Brunck, parue en 1776 : il en imite de nombreux fragments. Voir la présentation de Philippe Renault, disponible en ligne, dans la revue *Folia electronica classica*, n° 8-2004 (Université de Louvain-la-Neuve). On signalera en passant que le sonnet est souvent défini comme une forme particulière d'épigramme, en ce sens général.

²⁴La mention « idylle IV bis », que porte le manuscrit, relevée par Heredia (*Her*, p. 222) ou par Dimoff (*D*, t. 1, p. 129), n'est pas de la main de Chénier (*GB*, t. 2, p. 321).

²⁵À cette date, les élégies mettant en scène de jeunes malades avaient pullulé, sous la plume de maint jeune poète romantique.

²⁶L'édition critique de Georges Buisson (*GB*, t. 1, p. 124-125) reproduit ce travail préparatoire, déjà mis en forme par Dimoff (*D*, t. 1, p. 126-129) et considère le texte comme probablement destiné au chevalier de Pange, un ami de Chénier, à la situation duquel il peut faire allusion (le jeune homme était en mauvaise santé et en proie, peut-être, à un chagrin d'amour).

transcription très fautive²⁷ – comme largement inspiré par la *Phèdre* de Racine, ce qui, il faut bien le dire, ne saute pas aux yeux ? Les réminiscences et imitations diverses du grec et du latin y pullulent, comme dans tous les textes de Chénier et les pieds de page de Becq de Fouquières en signalent beaucoup (beaucoup trop, peut-être). Mais l'idée générale du morceau, qu'on a assez longtemps considérée comme imaginée par Chénier, est tirée, comme l'a découvert un bibliophile bordelais dès 1876²⁸, d'un roman en vers de l'auteur byzantin du XII^e siècle Théodore Prodrome, *Les Aventures de Rhodante et de Dosiclès*, dont la *Bibliothèque universelle des romans* avait publié en 1776 une traduction (*GB*, t. 2, p. 320), mais qui était déjà connu par deux versions antérieures (1746 et 1756) : le jeune héros, tombé amoureux au 2^e livre de l'ouvrage de belle Fleur de rose – c'est ce que signifie Rhodante – au point d'en perdre le sommeil et l'appétit, menace de se laisser mourir si sa mère ne va pas demander la main de la jeune fille... L'histoire finit bien, mais au 9^e livre seulement ! Chénier aura probablement lu le roman en français et rédigé son canevas en 1786-1787, pour en tirer cette idylle « très gessnérienne²⁹ », selon le mot de Georges Buisson, c'est-à-dire une historiette sentimentale, très pathétique et édifiante, tout à fait au ton de la sensibilité d'une époque qui est celle de *Paul et Virginie* (1788, Bernardin de Saint-Pierre) et d'*Estelle* (1788, Florian). Celle aussi des tableaux de Greuze...

§8

On touche ici, semble-t-il, au cœur de la question du genre poétique auquel appartient le texte, de celle de la modernisation du « genre pastoral » et de ce que signifie, pour Chénier, l'étiquette de *Bucoliques*, sous laquelle il place son *Malade* : la tonalité d'ensemble est, pour faire vite, élégiaque (et Becq de Fouquières n'a donc pas tort de choisir de l'inscrire parmi les élégies), mais c'est aussi une idylle à la manière de Gessner reposant sur une fiction narrative d'origine romanesque et, vu la longueur du développement, un petit poème... Les éléments séminaux, issus d'une lecture mais assez largement

²⁷Une bonne quinzaine d'erreurs, qui proviennent d'ailleurs des éditions antérieures... Aurélie Gaillard et Catherine Volpillac en ont fait un relevé commode, à l'intention des abonnés à la liste de diffusion de la Société d'études du XVIII^e siècle (SFEDS).

²⁸R. Dezeimeris, *Leçons nouvelles et remarques sur le texte de divers auteurs*, Bordeaux, Veuve Chamas, 1876, p. 59 et svtes (il s'agit du texte d'une communication à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux). Cet érudit – il édita Montaigne et Pierre de Brach –, qui fit une carrière politique avant de devenir bibliothécaire de la ville de Bordeaux, collectionnait les éditions rares et précieuses d'auteurs anciens, mais n'appartenait pas au monde universitaire.

²⁹Le succès européen des ouvrages du Suisse Salomon Gessner (1730-1788) fut immense et provoqua beaucoup de débats. Ses *Idylles* sont de 1756 et 1772 : elles ont largement renouvelé le genre de la pastorale « sensible ». Chénier les critique parfois, mais s'en inspire souvent... Voir T. Buffet, « L'influence de Salomon Gessner sur André Chénier », *Cahiers Roucher-Chénier*, n° 33-2013, p. 23-42.

modifiés par le poète, justifieraient sans doute qu'on y vît un conte moral – autre genre à la mode à partir des années 1760³⁰ – en vers, ou même l'esquisse d'un épisode qui pourrait prendre place dans un ensemble textuel plus vaste, puisque Chénier semble avoir eu l'idée d'une suite ou d'un épilogue « très poétique », resté à l'état de canevas (GB, t. 2, p. 129), qui eût prolongé la brève scène ultime du morceau tel qu'on peut le lire en exagérant le caractère sentimental et larmoyant en une série de petits tableaux – c'est le sens étymologique d'idylle ! – attendrissants, dans lesquels les interlocuteurs, désormais, eussent été le malade (guéri) et sa fiancée : on allait écrire – Esculape nous pardonne ! – *son infirmière*.

§9

La jeune Tarentine (BDF 72, p. 56), 2^e texte de la série, demeure – par la magie de la récitation scolaire de jadis – l'un des plus connus de Chénier. On sait qu'il fut, après *La jeune captive*³¹, le 2^e morceau du poète à connaître une publication : dans le *Mercur de France* du 1^{er} germinal an IX (22 mars 1801), il est intitulé *Élégie dans le goût ancien*³², désignation conservée par Latouche, qui l'insère parmi les « élégies » en 1819 (EO, p. 122), et il ne deviendra *La jeune Tarentine* que dans une édition de 1840³³, qui le présente alors comme une idylle. Gabriel de Chénier (GC, t. 1, p. 68) le considère comme une églogue. Chez Moland (M, t. 1, p. 81), c'est le n° 15 des *Bucoliques*. Heredia en fait une des « idylles marines » (Her, p. 91), étiquette qui est aussi choisie par Dimoff (D, t. 1, p. 167, n° IV). Chez Walter (W, p. 11), c'est le n° 9 des *Bucoliques*, et l'éditeur relie le morceau à la tradition des épigrammes funéraires grecques (p. 847). Georges Buisson, enfin, lui attribue (GB, t. 2, p. 79) le n° XXIV dans sa mise en ordre des *Bucoliques* : d'après lui (p. 277), le manuscrit conservé est une « mise au net », en 1787, de vers rédigés sans doute dans l'été 1786, comme suite à un texte, dont on ne conserve qu'un mince projet, évoquant un « temple du Zéphire », situé entre Tarente (en Italie continentale) et Camarine (ancien port de Sicile).

§10

Ici encore la fluctuation des étiquettes ne manque pas d'intérêt, Chénier, quant à lui, ayant seulement précisé en caractères grecs que la pièce s'insérait dans son projet de *Bucoliques*. La tonalité est élégiaque, incontestablement : c'est même, si l'on veut, un thrène – un chant de lamentation funèbre – assez conforme à la tradition antique. C'est peut-

³⁰Les *Contes moraux* insérés par Marmontel dans le *Mercur*, à partir de 1755, puis réunis en volumes, ont connu un grand succès : certains d'entre eux sont situés dans un cadre antique.

³¹*La jeune captive* (D, t. 3, p. 22) a été publiée pour la première fois dans la *Décade philosophique* du 20 nivôse an III (9 janvier 1795).

³²Le responsable de la publication (GB, t. 2, p. 278) est le poète, professeur, publiciste et homme politique Louis de Fontanes (1757-1821).

³³*Poésies de André de Chénier* [...], nouvelle et seule édition complète, Paris, Charpentier, 1840. Voir p. 48, n° XIV.

être surtout un morceau de bravoure poétique, particulièrement soigné (la mise au net permet d'envisager ce statut de fragment « détachable »), plein comme bien des textes de Chénier de réminiscences et d'imitations ponctuelles³⁴, dans un mélange de narration dramatisée et de peinture stylisée. « Musique avant toute chose », comme l'écrit Georges Buisson, dont les commentaires sont, ici comme ailleurs, d'une lumineuse pertinence³⁵.

§II

La pièce suivante (*BDF* 72, p. 59), dans la série élégiaque de Becq de Fouquières, contient quelques-uns des vers les plus réussis de Chénier. Le premier éditeur de *Néère*, Latouche (*EO*, p. 67), responsable du titre (le nom de la jeune fille qui se lamente), la place parmi les idylles. Heredia (*Her*, p. 58) choisit la même étiquette, tandis que Dimoff (*D*, t. 1, p. 137, n° 8) l'insère dans sa série thématique sur « L'amour et les amants » et que Walter la situe au début des *Bucoliques* (*W*, p. 10, n° 8). En lecture, et malgré les noms grecs des personnages, le texte est beaucoup plus évidemment latin, ovidien précisément³⁶, que bien des morceaux de Chénier : il évoque dès son incipit les héroïdes élégiaques, ce qui justifie le classement choisi par Becq de Fouquières, qui n'a d'ailleurs pas manqué de relever la parenté. Le manuscrit (*GB*, t. 2, p. 264) fait commencer le texte, sans lacune préliminaire, par « Mais telle qu'à sa mort », latinisme grammatical – il y en a plusieurs dans la pièce – qui a de quoi surprendre le lecteur moderne, mais qui ne justifie pas la correction. Georges Buisson place *La complainte de Néère* au cœur (n° XII, 3b, p. 61) d'une « rhapsodie campanienne » (p. 60), qui contient aussi d'autres fragments assez considérables, notamment les vers sur l'enlèvement de Bacchus, qui sont imités d'Ovide, comme le précise le manuscrit (p. 265), et 6 vers que Chateaubriand avait reproduits en note dans le *Génie du Christianisme* (2^e partie, livre 3, chap. VI³⁷). Becq

³⁴On a pu y relever, par exemple, le souvenir de quelques vers du fameux « Moineau de Lesbie » (Catulle, *Poèmes*, III), ou celui du *Chant funèbre sur la mort d'Adonis* (Bion, *Idylles*, I) : on se méfiera un peu de ces « rapprochements », qui signalent surtout chez le jeune poète une mémoire saturée de lectures érudites. De même, malgré la citation en langue originale (*BDF* 72, p. 57, n. au v. 6), la référence à une épigramme de Xénocrite de Rhodes (en fait, la seule de lui qu'on connaisse... citée au chapitre XXI du *Pantagruel* de Rabelais) n'a guère qu'une valeur documentaire : Aristomache, le père de Lysidice, qui conduisait sa fille à ses noces, ne pourra même pas ramener avec lui le cadavre de sa fille, tombée du bateau quand la mer était agitée, et dont les os sont battus par les flots sur la plage glacée... La narration, plutôt sobre, est très éloignée de la dramatisation qu'imprime Chénier à sa propre pièce.

³⁵Voici sa conclusion (*GB*, t. 2, p. 280) : « André Chénier a composé un thrène digne d'un poète grec, mais accordé à la sensibilité moderne. Récit mythique, tableau suggestif, complainte mélancolique, ces vers amis de la mémoire sont musique avant toute chose. »

³⁶Ossianique, aussi, selon un rapprochement indiqué par Georges Buisson (*GB*, t. 2, p. 264).

³⁷C'est en parlant d'une idylle de Théocrite (*Le Cyclope*) que Chateaubriand (*Œuvres complètes*, Paris, Pourrat, 1836, t. XV, p. 83 et la n. B, p. 325) est appelé à nommer André Chénier, qui promettait « un rare

de Fouquières ignore les premiers, inexplicablement laissés de côté par Latouche – qui les avait sélectionnés et mis au net – en 1819 (*GB*, t. 2, p. 265), mais place les autres parmi les « études et fragments » (*BDF* 1872, p. 128), alors qu’aussi bien ils eussent pu se trouver parmi les « épigrammes », car ils correspondent à peu près à la définition de l’épigramme, selon le modèle de l’*Anthologie*, ce que semble avoir vu Heredia (*Her*, p. 259).

§12

La pièce suivante, *Clytie* (*BDF* 72, p. 62) fait partie des fragments révélés par Latouche, désireux de compléter son édition de 1819, dans un article « Sur les ouvrages encore inédits d’André Chénier³⁸ », paru en mars 1830. Il est clair que Chénier la destinait – la mention en caractères grecs figure sur le manuscrit, avec celle d’« épitaph » – à entrer dans les *Bucoliques* et qu’il y voyait, comme permet de le constater la série de fragments et d’esquisses réunie par Georges Buisson³⁹ (*GB*, t. 2, p. 53-55), dont Becq de Fouquières ne pouvait citer que quelques lignes, une section possible d’un poème plus étendu. La tonalité des vers, inspirés de Gessner si l’on veut⁴⁰, est incontestablement élégiaque : Properce⁴¹ avait imaginé de faire parler Cynthie défunte, depuis son tombeau, à son amant, mais c’était pour l’accabler d’invectives... L’on est ici, d’évidence, bien plus proche de la tradition antique des « épigrammes funéraires », réunies dans le 7^e livre de l’*Anthologie grecque*, décidément un des livres de chevet d’André Chénier : il arrive fréquemment que les poètes y fassent parler les défunts inhumés dans les tombeaux sur lesquels sont censées être gravées les inscriptions poétiques. Heredia, cependant, place le texte parmi les « idylles » (*Her*, p. 60), en une reconstitution qui inverse les fragments utilisés par Georges Buisson, Dimoff le situe dans sa série thématique intitulée « La mort et les tombeaux » (*D*, t. 1, p. 269), tandis que Walter le considère comme un simple fragment (*W*, p. 519, n° 3). La question des étiquettes, ici, se complique inextricablement

talent dans l’églogue » et qui a laissé « un recueil d’idylles manuscrites », dont il prétend citer quelques vers de mémoire... Le fragment « Accours, jeune Chromis... » et le suivant « Néère, ne va point... » sont réunis en un seul dans le *Génie du Christianisme*.

³⁸*Revue de Paris*, 1830, t. XII, p. 228-240. La quinzaine de fragments exhumés figureront, avec d’autres, dans l’édition donnée par Latouche en 1833 (Paris, Charpentier et Renduel, in-8°, 2 vol.).

³⁹Mais déjà par Becq de Fouquières dans ses *Documents nouveaux sur André Chénier* (Paris, Charpentier, 1875), une partie des fragments ayant été exhumée par Gabriel de Chénier dans son édition de 1874.

⁴⁰Le texte cité par Becq de Fouquières est la conclusion de l’interminable idylle intitulée *Le souhait*, dans laquelle le poète rêve très banalement d’une vie champêtre, au milieu de la nature et de ses livres favoris, consacrée à l’amitié et à la poésie, en compagnie de sa « chère et tendre amie » qui sera là, au bout de son existence, pour lui fermer les yeux. Voir les *Œuvres complètes de Gessner*, Paris, Dufart, an VII, t. 3, p. 113-126.

⁴¹Dans la traduction de Longchamps (Amsterdam et Paris, Lejay, 1772), très répandue à l’époque de Chénier, c’est l’élégie 7 du livre IV (p. 540 et svtes) qui fait parler « L’ombre de Cynthie ».

de celle de l'écriture fragmentaire et de la reconstitution à élaborer d'un texte inachevé, resté en somme par bribes dans l'atelier du poète.

§13

Si *Clytie* n'entretient avec Properce qu'un lien assez extérieur, *Chrysé* (*BDF* 72, p. 63), en revanche, est l'imitation d'un passage d'une des élégies du poète latin, que Georges Buisson (*GB*, t. 1, p. 301), toujours enclin à voir en Chénier un poète personnel (selon la définition romantique), relie aux sentiments de celui-ci envers Maria Cosway (1760-1838), épouse d'un peintre britannique et peintre elle-même, constamment en voyage entre l'Angleterre et l'Italie, en passant par Paris où l'entoure une cour d'admirateurs : nous sommes donc vers la fin de 1786 ou en 1787. Tant Heredia (*Her*, p. 93) que Dimoff (*D*, t. 1, p. 166) placent ce morceau, resté inédit jusqu'en 1833, parmi les « idylles marines », alors que Walter (*W*, p. 13, n° 12) le situe au début des *Bucoliques*. En réalité, le manuscrit, qui n'inscrit pas le texte dans le projet des *Bucoliques* – la mention est absente –, se contente d'indiquer qu'il est « tiré de Prop. », ce qui pourrait conduire à le considérer comme une sorte d'exercice de style. Voici, dans la traduction de Longchamps (1772), la teneur des vers sur lesquels Chénier s'exerce :

Oui, ma Cynthie, j'ai vu dans un songe, ton vaisseau se briser contre les vagues de la Mer Ionienne. J'ai vu tes forces expirer au sein des flots écumants. Tes cheveux ne flottaient déjà plus sur les ondes prêtes à t'engloutir ; tes mains suppliantes excédaient à peine leur surface agitée ; tu implorais en vain le secours de ton Amant. Telle autrefois Hellé, portée sur la toison pourprée d'un Bélier, devint le jouet des vagues rayonnantes. C'est alors que tu ne craignais pas d'avouer tes perfidies !... et je tremblais que cette Mer ne portât un jour le nom de ma Cynthie, que le Navigateur ne répandît un jour bien des larmes sur ton naufrage ! Quels vœux n'ai-je point adressés à Neptune, à Castor, à Pollux son frère, à la Déesse Leucothoé ! ah ! si Glaucus eût entrevu tes charmes, les murmures de Néréides n'auraient point empêché qu'il te préférât à la blonde Nisée, à la céleste Cymothée ; tu règnerais maintenant sur les flots. J'allais m'y précipiter du haut d'un rocher, lorsqu'il m'a semblé voir un Dauphin qui s'empressait de te secourir : sans doute ce fut le même qui sauva jadis le Musicien Arion ; mais l'excès de ma crainte a dissipé tout à coup ces effrayantes images⁴².

§14

Que ces vers puissent en effet s'appliquer aux craintes du poète amoureux d'une femme contrainte de traverser la Manche, c'est incontestable, mais le Chénier qu'on re-

⁴² *Elégies de Properce, éd. citée*, II, 27, p. 205-207. La ponctuation et les majuscules de l'original ont été respectées.

trouve ici est de tout évidence ce « poète traducteur⁴³ » de l'époque des *Elégies*, quelques années avant la mise en chantier des *Bucoliques*. Ici, donc, l'étiquette retenue par Becq de Fouquières est apparemment pertinente : resterait à se demander pourquoi le fragment est placé par lui dans les « poésies antiques », et non pas dans la section suivante, « élégies », de l'édition au programme.

§15

Amymone (BDF 72, p. 65, n° VI), éditée pour la 1^{re} fois en 1833, est encore à situer dans le champ des imitations des élégiaques latins. Placé par Heredia (*Her*, p. 94) et par Dimoff (*D*, t. 1, p. 64), dans leurs « idylles marines », par Walter (*W*, p. 13, n° 11) au début des *Bucoliques* et par Georges Buisson (*GB*, t. 2, p. 103, n° XXXI, 3b) à la suite de *Chrysé*, le texte, dont la thématique est évidemment très proche de celle du précédent, se souvient fugacement de Tibulle et bien plus au long de Properce : la « belle Amymone » apparaît en effet dans l'élégie⁴⁴ qui suit celle que nous venons de reproduire, tandis que la fin du fragment « est le développement », comme l'indique Becq de Fouquières, de la fin du poème latin, lorsqu'y apparaissent les Néréides. Chénier semble donc avoir combiné (ou contaminé), à la suite d'une relecture de l'élégiaque antique, deux morceaux concomitants dans le cadre d'une double imitation (ou amplification), procédure relativement fréquente chez lui dès le temps des *Elégies*.

§16

Avec *Pasiphaé* (BDF 72, p. 66, n° VII), les choses sont encore plus embrouillées. Ce « fragment d'idylle », selon le classement du premier éditeur (*EO*, p. 72), existe en deux versions sur le même manuscrit, l'une d'entre elles ayant été biffée. Heredia (*Her*, p. 119) choisit de donner, dans sa section « Les dieux et les héros », celle que le poète semble avoir voulu conserver, rejetant l'autre dans ses notes (p. 246), Dimoff (*D*, t. 1, p. 254), sous l'intitulé « le banquet des satires » de sa subdivision « Festins, danses, jeux et sacrifices », donne en suivant les deux rédactions du morceau, en renvoyant à d'autres fragments concernant le « dieu-taureau ». Chez Walter (*W*, p. 6, n° 5), la pièce se situe au tout début des *Bucoliques*. Georges Buisson (*GB*, t. 2, p. 158, n° XLIX, 4), quant à lui, retient, dans les *Bucoliques*, la seule seconde version du texte, sous le même intitulé (« le banquet des satires ») que Dimoff. Mais c'est qu'il a placé la première version à sa place chronologique probable, parmi les *Imitations et préludes poétiques* (*GB*, t. 1, p. 113, n° IIIb) : l'esquisse remonterait à 1781, donc longtemps avant le projet des *Bucoliques*, et aurait pu s'insérer dans l'*Art d'aimer*, entrepris par le poète à ce moment-là. Cela expliquerait que la fin du morceau soit largement empruntée, précisément, à l'*Art d'aimer*

⁴³Voir J.-N. Pascal, « Tibulle, Chénier, Bertin et quelques poètes traducteurs », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 26-2007, p. 31-53.

⁴⁴Éd. citée, II, 28, p. 208-209.

d'Ovide. Les différences entre les deux rédactions sont minimales⁴⁵ et concernent surtout les v. 5-6 et 9-11, la suite restant inchangée. On notera que Chénier a cru bon d'annoter le texte de la seconde version, pour des vers que l'édition au programme ne connaît pas – puisqu'elle reproduit l'édition de Latouche (*EO*, p. 72) –, qui doivent s'insérer après le v. 4 :

Certes⁴⁶ aux antres d'Amnise⁴⁷ assez votre Lucine
Donnait de beaux neveux aux mères de Gortyne ;
Certes vous élevez aux gymnases crétois
D'autres jeunes troupes⁴⁸ plus dignes de ton choix.

§17

On ne reproduit pas ces vers qui comblent une lacune pour le seul plaisir de la lecture hypercritique : Dimoff (*D*, t. 1, p. 255) et Georges Buisson (*GB*, t. 2, p. 159) l'ont fait avant nous. Mais semblables détails montrent combien le recours à l'antiquité, chez notre poète, s'inscrit dans une démarche érudite jusqu'au pointillisme, au moins autant que poétique : le plus récent éditeur relève que les notes, postérieures aux vers, signalent que Chénier était conscient d'être parfois savant jusqu'à l'obscurité... On se souviendra aussi que la poésie scientifique et didactique tente beaucoup de versificateurs dans les années qui précèdent la Révolution.

§18

Quoi qu'il en soit, ainsi que le signale Becq de Fouquières dans ses notes, c'est encore le poète-traducteur qu'on retrouve dans *Pasiphaé*. Le début – que voici dans l'une des nombreuses traductions en vers des *Eglogues*, qui se multiplient autour de 1800⁴⁹ – se souvient de Virgile évoquant la reine de Crète :

Et toi d'un blanc taureau l'amante infortunée, [...]
Épouse de Minos, ah ! quels égarements ! [...]
Quand tu gravis ces monts, reine trop malheureuse,
Sur la molle hyacinthe, à l'ombre d'une yeuse,

⁴⁵ Georges Buisson les analyse avec une précision qui nous dispensera d'y revenir.

⁴⁶ Orthographe justifiée par la métrique.

⁴⁷ Amniste, fleuve de Crète où est l'autre de Lucine. V. Hom., *Odyss.*, et Meursius, *Cret.*, I, l. 1, c. 6.

⁴⁸ Les troupes de jeunes gens en Crète s'appelaient ἀγέλη, et le chef ἀγέλητης. Comme à Lacédémone βούσται et le chef βούταγος. V. Meurs, *ibid.*, liv. III, ch. II, et Miscell. *Lacon.*, l. II, ch. 3, et Valken, *In Adon.*, p. 274.

⁴⁹ Voir J.-N. Pascal, « Traducteurs et traductions en vers des *Bucoliques* de Virgile, du Consulat à la Restauration », *Cahiers Roucher-André Chénier* n° 33-2013, pp. 93-128, ou encore « Naturaliser Virgile en vers français : le cas des *Bucoliques* et de *Géorgiques* (1770-1820) », dans *Translatio : traduire et adapter les anciens*, études réunies par C. Bonnet et F. Bouchet, Paris, Garnier, 2013, pp. 93-106.

Lui plus blanc que la neige, il rumine des fleurs,
 Ou suit dans un troupeau l'objet de ses ardeurs...
 Fermez tous les chemins de ces forêts profondes...
 Peut-être je verrai ses traces vagabondes ;
 Peut-être l'herbe tendre, ou quelque amante, hélas !
 Aux étables de Crète auront conduit ses pas⁵⁰.

§19

La fin imite Ovide, qui raconte longuement les amours de Pasiphaé avec le taureau blanc :

Mais non : dans sa fureur, telle qu'une bacchante,
 Sur les monts, dans les bois, s'égare cette amante.
 D'une belle génisse, à ses regards jaloux,
 Si le taureau qu'elle aime est devenu l'époux :
 Qu'on la prenne, dit-elle, et qu'on la sacrifie.
 L'instinct de la nature en vain la justifie :
 Elle n'écoute rien que son dépit mortel,
 Elle veut voir son cœur palpiter sur l'autel :
 Elle le tient sanglant, et dans sa rage extrême :
 Apprends, dit-elle, apprends à plaire à ce que j'aime⁵¹.

§20

Tout cela confirme sans doute que le morceau, demeuré scolaire malgré ses quelques remaniements, est d'un poète fraîchement émoulu du collège, appliqué à imiter d'assez près des textes d'usage scolaire, à fonction éventuelle d'épisodes dans une bucolique, mais à teneur élégiaque relativement hypothétique.

§21

La jeune Locrienne (BDF 72, p. 68, n° VIII), dont la place dans les *Bucoliques* est marquée par la mention Βουκ, n'a pas été imprimée avant 1839⁵². Elle est d'inspiration grecque et, à en croire Georges Buisson (GB, t. 2, p. 286) de date plus tardive que *Pasiphaé*, ou même *La jeune Tarentine*. Heredia (*Her*, p. 65) place le poème, qui chez Moland s'inscrit dans les *Bucoliques* avec le n° XX (*M*, t. 1, p. 86), dans les « idylles », tandis que Dimoff (*D*, t. 1, p. 105) l'insère dans une série intitulée « Enfants, jeunes garçons et jeunes

⁵⁰Virgile, *Bucoliques*, VI, v. 45 et svts, trad. Tissot [1799], dans *Bucoliques de Virgile traduites en vers français*, quatrième édition, Paris, Delaunay, 1822, p. 199-201.

⁵¹Ovide, *Art d'aimer*, I, v. 311 et svts, trad. Saint-Ange, dans *L'Art d'aimer d'Ovide, traduction en vers*, Paris, Giguet et Michaud, 1807, p. 45-47.

⁵²C'est l'un des textes exhumés par Sainte-Beuve, par ailleurs responsable du titre, dans la *Revue des deux mondes* du 1^{er} février 1839 (p. 373-374).

filles ». Chez Walter (*W*, p. 12, n° 10), au début des *Bucoliques*, elle succède à *La jeune Tarentine*, tandis que Georges Buisson (*GB*, t. 2, p. 88, n° XXVI, 5, *Bacchylis ou la jeune Locrienne*) en fait l'aboutissement d'une séquence sur « La nuit de Locres », commencée avec *Mnaïs*, dont Becq de Fouquières avait fait une épigramme⁵³ (*BDF* 72, p. III, n° 2), et poursuivie par les deux fragments de *Damalis*, qui dans l'édition au programme constituent l'idylle d'*Arcas et Palémon* (*BDF* 72, p. 88, n° 4), qui s'intitule *Arcas et Bacchylis* chez G. de Chénier (*GC*, t. 1, p. 55). Difficile de voir dans le texte, dont la fin est incontestablement épigrammatique, une « élégie », même si les « chants locriens » étaient, dans la lyrique grecque antique, des chansons lascives : c'est plutôt, comme *Mnaïs* du reste, une épigramme (et presque au sens moderne restreint), commencée il est vrai par un couplet emprunté à Athénée et tissée de souvenirs divers, mais relativement moderne par sa misogynie railleuse et l'ironie dont elle accable les moralistes trop sévères. Même s'il ne s'agit pas d'une pièce complète, comme le suppose Georges Buisson, c'est peut-être l'un des morceaux de Chénier les plus voisins de ce qu'on appelle, à l'époque, la poésie fugitive qui, bien souvent, trouve son piquant dans les auteurs antiques qu'elle imite d'assez loin.

§22

La dernière pièce de la série élégiaque de Becq de Fouquières (*BDF* 72, p. 70, n° 9), laissée sans titre par l'éditeur, est considérée comme une élégie par Latouche, en 1819 (*EO*, p. 105, *Élégie XIII tirée d'une idylle de Moschus*⁵⁴), suivi avec une belle unanimité par Moland (*M*, t. 1, p. 190, n° XIII), par Dimoff (*D*, t. 3, *Les Amours*, p. 99), par Walter (*W*, p. 551, « fragment d'élégie ») comme par Georges Buisson (*GB*, t. 1, p. 248, n° 16), qui le rattache aux amours de Chénier avec Mme de Bonneuil. Heredia (*Her*, p. 150) est le seul à l'intégrer aux *Bucoliques*, dans une section « L'amour et les muses ». On peut se demander, comme l'ont fait certains critiques (Kramer, cité par *GB*, t. 1, p. 423), si ce morceau n'aurait pas pu constituer le prélude d'une élégie plus développée, ou si, plus banalement, comme nous le supposerions volontiers, il ne s'agit pas d'un de ces « exercices » assez fréquents sous la plume du jeune poète-traducteur, soucieux peut-être de rivaliser avec différents prédécesseurs. Le dramaturge, poète et savant helléniste Longepierre⁵⁵, en 1686, en donnait une paraphrase bavarde mais assez fidèle :

De l'aimable Vénus clarté vive et brillante,
Belle Etoile du soir, Etoile étincelante,

⁵³Le morceau est en effet imité de l'*Anthologie*.

⁵⁴Attribution fautive, corrigée par les éditeurs postérieurs : le texte est imité de Bion.

⁵⁵Hilaire Bernard de Longepierre (1659-1731) est surtout connu pour ses tragédies de *Médée* (1694) et d'*Electre* (1702). Ses traductions versifiées, accompagnées d'interminables notes philologiques, furent mal accueillies à l'époque, ce qui paraît souvent injuste.

Cher Astre, de la Nuit ornement précieux,
 Qui l'emportes autant sur tous les autres Feux,
 Que la Lune à son tour en clarté te surpasse ;
 Beau Feu, je te salue, écoute-moi de grâce.
 Flatté d'un doux espoir, chez un Berger je cours :
 Au défaut de la Lune offre-moi ton secours,
 Puisque recommençant aujourd'hui sa carrière,
 Elle a ravi soudain sa naissante lumière ;
 Je ne vais point voler, ou saisi de fureur
 Attaquer lâchement le faible voyageur.
 J'aime. Et ne faut-il pas que tout avec tendresse
 Aux feux d'un pauvre Amant à l'envi s'intéresse⁵⁶.

§23

Le berger est devenu chez Chénier, qui simplifie et modernise – mise aux normes admissibles – le texte, une « nymphe adorée » : on pourrait estimer que c'est un indice de la transposition élégiaque qui s'opère⁵⁷.

RÉCAPITULATION

§24

Un intérêt possible de cet examen un peu fastidieux de la série de « poésies antiques » considérées par Becq de Fouquières comme des « élégies », en sus de rappeler combien les désignations génériques ou typologiques sont suspectes (la valse des étiquettes...), est de souligner la nécessité, si l'on veut progresser avec lucidité dans la lecture d'un corpus poétique d'organisation toujours incertaine, de se constituer une concordance des éditions, qui permet au minimum de constater combien l'édition de Becq de Fouquières est sujette à caution et risque de fausser la compréhension de textes souvent déroutants, qui risquent d'apparaître comme les éléments mal cohérents d'un puzzle très lacunaire – les *Bucoliques* projetées par Chénier – et de ce fait relativement illisible. Les éditeurs successifs ont tous cherché à imposer à ce puzzle une forme de lisibi-

⁵⁶ *Les Idylles de Bion et de Moschus traduites du grec en vers français*, Paris, Aubouin, Emery et Clousier, 1686, Idylle VI [de Moschus, selon cette édition, en réalité de Bion, Idylle VIII ou XVI, selon les éditions], p. 195. Ponctuation et majuscules de l'original.

⁵⁷ Dans sa belle « Prière d'un berger », Chateauneuf (*Idylles de Théocrite mises en vers français, suivies de quelques idylles de Bion, Moschus et autres auteurs plus modernes*, Amsterdam, Changuion, 1794, p. 151) opère la même transposition : « Je vole auprès de celle que j'adore. / Brillante étoile des amours ! / J'aime. Il est beau de prêter ton secours / A l'amant soumis qui t'implore. » C'est bien chez « un berger » que le poète se rend, mais on allait, à l'époque, jusqu'à féminiser la destination des sonnets de Shakespeare.

lité, qu'ils aient choisi, comme Heredia⁵⁸ ou Dimoff, des regroupements essentiellement thématiques, ou simplement d'opérer un tri (contestable) entre ce qui paraissait à peu près achevé et ce qui ne l'était absolument pas, comme Walter, ou finalement, comme Georges Buisson, de construire, avec l'appui de recherches génétiques et chronologiques approfondies, l'itinéraire d'un « voyage poétique imaginaire » – de l'Italie à la Grèce – « dans l'espace géographique du monde antique » (*GB*, t. 2, p. 21), destiné à revivifier la poésie pastorale en lapliant à une sorte de structure narrative générale.

§25

Ce qui est clair, du moins, au bout de l'examen auquel on s'est livré dans ces notes, c'est que l'édition au programme conduit à une lecture des poésies de Chénier comme autant de morceaux indépendants, le « fil élégiaque », choisi ici comme exemple, témoignant de sa très faible pertinence. Certes le poète n'a pas lui-même composé un recueil achevé et cohérent, mais l'on eût aimé qu'on nous proposât de le lire, pour cette session 2018 du concours d'agrégation, autrement que comme une suite de joyaux mythologiques rutilants, mais laissés en désordre dans leur toujours mystérieux écrin.

Quelques mots à propos de : Jean-Noël Pascal

Jean-Noël Pascal est professeur à l'Université Toulouse - Jean Jaurès et membre du laboratoire PHL. Il est président de la Société des amis des poètes Roucher-André Chénier, responsable de publication des *Cahiers Roucher-Chénier* et vice-président de la Société Voltaire.

Pour citer cet article

Jean-Noël Pascal, « Des élégies dans les *Bucoliques* ? », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 13/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/283>.

⁵⁸ Au vrai, c'est probablement l'édition de Heredia (des seules *Bucoliques*) qui est la plus facile d'approche pour un lecteur non spécialisé. Elle a de plus l'avantage d'être précédée d'un liminaire particulièrement suggestif.

De la bergerie à la boucherie : le bestiaire de Chénier

Stéphanie Loubère

§I

La poésie d'André Chénier est traversée par les silhouettes d'êtres vivants qui se croisent, se parlent ou s'étreignent sans appartenir toujours au règne commun des humains : hommes, nymphes, divinités mythologiques y côtoient divers éléments naturels incarnés en forces vives ainsi que des animaux qui participent au décor ou, vrais personnages, occupent le devant de la scène. L'animal a ceci de particulier qu'il tient un peu de tous ces êtres : tantôt figure à peine animée intégrée à l'esquisse d'un *quadro*, tantôt présence mouvante douée de sentiment et de parole, il manifeste des modalités d'existence variables. Neutre, presque ou trop humain, possiblement divin, il rend sensible le principe d'analogie qui sous-tend la pensée de la nature chez André Chénier. Prêter attention à la présence des animaux dans l'œuvre d'un poète qui met sa passion à sonder l'homme, au point d'en faire un mot d'ordre (« *Homo sum* : voilà le principe, le but, l'objet de tous les arts¹ »)

¹A. Chénier, *Essai sur les causes et les effets de la décadence des lettres et des arts*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, 1958 (désormais OC), p. 680.

peut se révéler un moyen paradoxalement efficace de saisir l'unité de sa pensée et de son œuvre.

§2 Une approche un peu rapide qui passerait des bucoliques de Chénier à ses poèmes politiques pourrait laisser croire qu'une rupture nette se fait sentir après la Révolution en ce qui concerne la présence et le rôle des animaux dans sa poésie. En réalité, cette présence est d'emblée complexe et permet de mettre au jour non pas une discontinuité dans l'inspiration de Chénier, où serait marqué le passage de l'animal de convention de la bucolique à l'animal incarné de la poésie politique, mais une vraie continuité. L'animal apparaît comme le support d'une réflexion poétique, politique et anthropologique suivie, que la variété des genres pratiqués nourrit en permettant au poète d'opérer des glissements dans la fonction qu'il lui attribue.

§3 Il faut noter avant toute chose que Chénier n'a pas l'âme d'un fabuliste. On a de lui une seule fable, une imitation d'Horace plutôt que d'Ésope ou de La Fontaine, un exercice d'école sur le goût pour la retraite libre mettant en scène un rat des villes et un rat des champs². On constate plutôt dans son œuvre une réticence à déguiser les hommes en animaux et, à quelques exceptions près, Chénier semble peu enclin à faire parler les bêtes. On trouve bien quelques émergences de la fable, mais de façon furtive, allusive. C'est ainsi qu'il justifie son ambition de poète, qu'il veut proportionnée à ses talents, par une formule empruntée au maître moraliste du siècle précédent :

J'en profite à ma gloire et je viens devant toi
Mépriser les raisins qui sont trop hauts pour moi. (« À Le Brun », p. 323)

§4 On le voit ailleurs regretter que la poésie n'ait pas toujours le pouvoir d'apaiser les hommes en des termes qui peuvent rappeler le souvenir de La Fontaine :

— Enfants ! du rossignol la voix pure et légère
N'a jamais apaisé le vautour sanguinaire. (« L'aveugle », p. 113)

§5 Les correspondances qu'il perçoit entre les différents règnes du vivant relèvent d'une vision plus large, où l'animal incarne une force d'existence primitive. Le projet que rédige Chénier pour le chant I de son *Hermès* en atteste : « Il faut magnifiquement représenter la terre sous l'emblème métaphorique d'un grand animal qui vit, se meut, et est sujet à des changements, des révolutions, des fièvres, des dérangements dans la circulation du

²A. Chénier, « Le rat de ville et le rat des champs », dans *Poésies*, éd. L. Becq de Fouquières [1872], Paris, Gallimard, 1994, p. 429-431. Sans mention contraire, toutes les références renverront à cette édition.

³Voir « Le Milan et le Rossignol » (La Fontaine, *Fables*, IX, 18).

sang » (p. 357-358). À la fin de ce chant, qu'il voulait consacrer à faire le système de la terre avant d'en venir à l'homme et à la société, il entendait décrire « au printemps, la terre *prægnans* ; et, dans les chaleurs de l'été toutes les espèces animales et végétales se livrant aux feux de l'amour et transmettant à leur postérité les semences de vie confiées à leurs entrailles » (p. 361-362). Par l'emblème animal, le poète entend embrasser l'ensemble du grand mystère de la vie, et redonner à l'homme sa place dans le grand tout.

§6

Cette vigueur associée à l'animalité est rarement absente des passages de son œuvre poétique où l'animal fait son apparition. En lui se vérifie une triple exigence qui préside à sa création : l'appel de la variété (qui le pousse à vouloir embrasser tout le réel), la recherche de l'intensité (intimement liée à sa poétique de la naïveté), et l'expérience de la complexité (fidèle à la dynamique des contraires qui caractérise sa pensée et son écriture).

UN BESTIAIRE VARIÉ POUR UNE ŒUVRE POLYMORPHE

§7

Le bestiaire de Chénier est, comme son inspiration, accueillant à toutes les formes de l'expérience, qu'elle soit réelle ou livresque. Comme on peut s'y attendre pour un poète imprégné de culture antique, les animaux de la mythologie y occupent une place de choix. Les chevaux d'Achille doués de parole (« Les coursiers hérissant leur crinière à longs flots, / Et d'une voix humaine excitant les héros », p. 17), « les monstres dévorants » qui guettent la jeune Tarentine dans les flots (p. 58), le taureau qui prête sa forme à Jupiter pour séduire Pasiphaé (p. 67), le « bélier divin, présent de Néphélé » dont Jason va conquérir la toison (p. 118), ou encore ces figures hybrides que sont les centaures (p. 21-22) offrent à Chénier l'occasion de décrire un monde aux frontières mouvantes, où l'homme peut communiquer et cohabiter avec des forces fascinantes, divines, sacrées ou terrestres. Le bestiaire de Chénier est tout aussi ouvert aux animaux de la vie quotidienne : le ver luisant ou l'hirondelle auxquels s'adresse le poète amoureux (p. 140 et *OC*, p. 80), les punaises à qui il compare ceux qui affament le peuple (« Hermès », *OC*, p. 401) maintiennent vivace la conscience des liens naturels qui se tissent entre les êtres et rendent leurs actes et leurs sentiments intelligibles. La veine bucolique mobilise un bestiaire plus spécifique, et en apparence plus strictement littéraire : « Les troupeaux / Bêlants ou mugissants » (p. 17) appartiennent à un imaginaire balisé, celui du *locus amoenus*, qui réclame son frais ruisseau, ses vertes prairies, son berger amoureux et ses douces brebis. Dans la conversation qui occupe Naïs et Daphnis dans l'« Oaristys », apparaissent ainsi les « chères brebis » sous l'ombrage, et les « Taureaux » qui « paiss[ent] en paix » (p. 83-84). Dans « Mnaïs », les pas des bergers venant se recueillir sur la tombe de la jeune morte sont immanquablement accompagnés par la « chèvre vagabonde »

et les « brebis se traînant sous la laine féconde » (p. 111) : l'évocation de cette union entre l'homme et l'animal, symbole ici d'une vie sereine et d'une juste opulence, prépare à l'évocation de celle qui permet à « Morts et vivants » de se rejoindre dans « Un commerce d'amour et de doux souvenir. » (p. 113). Pourtant, Chénier ne différencie pas toujours nettement l'animal emblématique ou bucolique de l'animal réel, de même qu'il ne distingue pas sa pratique de la poésie bucolique de ses préoccupations d'homme et de citoyen. Dans « La Liberté », le chevrier libre décrit son bonheur pastoral avec enthousiasme :

Moi je me plais auprès de mes jeunes chevreaux ;
Je m'occupe à leurs jeux, j'aime leur voix bêlante ;
Et quand sur la rosée et sur l'herbe brillante
Vers leur mère en criant je les vois accourir,
Je bondis avec eux de joie et de plaisir. (p. 76)

§8

Mais cette évocation en tout point idyllique de l'*occupation* du chevrier est immédiatement confrontée à la réalité du métier qu'exerce le berger esclave avec qui il dialogue. Le berger doit rendre des comptes à un « maître soupçonneux », et les moutons ne sont pas pour lui d'attendrissants petits êtres invitant à folâtrer, mais des bêtes bien tangibles, dont il faut s'*occuper* vraiment, c'est-à-dire qu'il faut « Deux fois, avec ennui, promen[er] chaque jour », et qui ont toujours « trop peu de laine / Ou bien ils sont mourants, ils se traînent à peine » (p. 76). L'attention à la réalité jusque dans la rêverie idyllique explique en retour l'intrusion du fantasme de bonheur bucolique dans l'inventaire, bien plus tard, de l'hymne « À la France », où le poète décrit les richesses naturelles de son pays :

Sur tes rochers touffus la chèvre se hérissé
Tes prés enflent de lait la féconde génisse,
Et tu vois tes brebis [...] Épaissir le tissu de leur blanche toison. (p. 440)

§9

Chénier hérite ici, comme dans la plupart des poèmes où sont mentionnés des animaux, de la double préoccupation de ses modèles antiques. Dans ses poèmes, Théocrite proposait une vision contrastée de la vie des champs, proposant tour à tour des descriptions réalistes de la vie des bergers, saisie dans ce qu'elle a de plus rude, et des scènes exaltant la beauté et les charmes de la vie agreste. On retrouve cette double approche (réaliste et idéalisante) dans le diptyque que constituent *Les Géorgiques* (où l'agriculture,

l'élevage et l'apiculture sont abordées de façon technique) et les *Bucoliques* de Virgile, composées de dialogue entre bergers, avec l'introduction notable, dans les *Bucoliques*, de thématiques plus morales ou politiques. Dans telle étude de Chénier, on retrouve l'évocation du travail de l'homme des champs auprès de ses bêtes :

À compter mes brebis je remplace ma mère,
 Dans nos riches enclos j'accompagne mon père,
 J'y travaille avec lui. (p. 130)

§10

Le travail du berger et plus loin, dans le même poème, de l'apiculteur sont décrits de façon poétique mais concrète, dans la lignée des *Géorgiques* dont Chénier s'inspire ici. Il s'attarde cependant assez peu à diffuser des conseils pratiques. La veine didactique est rare chez lui, et parfois embarrassée par le souci de ne pas tomber dans la trivialité. Les conseils pour traire « la génisse pourpre, au farouche regard » s'encombrent de trop de détours sans doute pour être directement utiles :

Tu ne presseras point sa féconde mamelle,
 À moins qu'avec adresse un de ses pieds lié
 Sous un cuir souple et lent ne demeure plié. (p. 119)

À LA RECHERCHE D'UNE INTENSITÉ PRIMITIVE

§11

Dans la poésie de Chénier, l'animal intervient autrement que dans la transposition moraliste de la fable et apparaît donc sous des formes variées, concrètes ou symboliques. Le refus de la fable, qui adopte une vision anthropomorphique de l'animal pour porter un regard moralisateur sur l'humain, l'intéresse moins qu'une vision animalisée de l'homme qui peut permettre d'accéder à sa nature profonde.

§12

Interroger la part d'animalité qui réside en chacun d'entre nous est une façon de vérifier subrepticement les soubassements du matérialisme qui anime la pensée et la poésie de Chénier. Cela est notamment valable pour sa conception de la création et du génie poétique, qui renouvelle l'antique définition de l'inspiration en envisageant sa dimension proprement physiologique. Dans cette perspective qui se fait jour à la fin du XVIII^e siècle, le génie est perçu comme relevant d'une constitution particulière, un métabolisme susceptible de transformer la sensation brute en œuvre poétique, de saisir, de reproduire et de transmettre l'intensité des émotions ou idées qui le traversent. Au moment où Chénier développe sa théorie du *cœur poète* (« L'art des transports de l'âme est un faible interprète / L'art ne fait que des vers, le cœur seul est poète », p. 207), on

commence à parler du *génie* pour désigner l'homme de génie, et non plus seulement le talent qui lui serait propre ou que lui inspirerait une puissance divine. Ce *génie* fait homme, âme et corps indissolublement liés, serait lui-même une catégorie intermédiaire entre l'homme et le divin, un homme capable de ressentir et de formuler avec plus d'intensité des sentiments communs à tous :

« Ce poète amoureux qui me connaît si bien
Quand il a peint son cœur, avait lu dans le mien. » (« À Le Brun », p. 165)

§13

La connaissance de l'homme passe donc par l'étude que l'on peut en faire, mais aussi par cette expérience directe, physique que l'on peut en avoir. L'acte créateur lui-même est soumis à une redéfinition qui l'assimile à un acte naturel et appelle la comparaison animale. Chénier avait lu chez Oppien la description de l'ancienne croyance selon laquelle si, au moment de concevoir ou de mettre bas, on exposait les femelles de certains animaux à de vives couleurs, elles donneraient le jour à de beaux petits : ce « stratagème » était appliqué aux cavales, aux colombes et aux femmes (*Cynégétiques*, I, v. 316-367). Chénier reprend cette idée dans un fragment de poème destiné à appuyer sa théorie de l'imitation inventive. Il décrit la femme en gésine à qui l'on présente de beaux tableaux pour qu'elle donne naissance à un bel enfant :

L'épouse les contemple ; elle nourrit ses yeux
De ces objets, honneur de la terre et des cieux ;
Et de son flanc, rempli de ces formes nouvelles,
Sort un fruit noble et beau comme ces beaux modèles. (p. 4)

§14

Cette image illustre son propos (« Il faut qu'on imite les anciens », p. 3), avec cette nuance qu'elle assimile la création à l'acte de la génération, présenté dans sa dimension physique : le « flanc rempli », le « fruit » qui en « sort » sont repris à la description que donnait Oppien de la jument dans son texte : « la cavale dont les yeux ont reçu l'empreinte des vives couleurs dont brillait l'étalon attire dans ses flancs les germes producteurs, conçoit et met au jour un fils qui brille des riches couleurs de son père » (*Cynégétiques*). La comparaison fait circuler l'idée d'imitation, de la cavale à la femme en couches, et de la femme au poète, mettant sur un même plan la génération animale et la création poétique, qu'il ne faut pas séparer de la sensibilité du poète, en prise directe avec son corps et ses émotions. Tout l'art poétique sous-jacent à ce fragment et à celui, plus connu, du cœur poète, relie la création au corps du poète : « Comme il [sent], il

s'exprime » (p. 209⁴).

§15

On comprend mieux alors les incessantes métamorphoses du poète dans ses vers : l'animalisation permet à Chénier de défendre cette conception physiologique du génie sans renoncer au pouvoir éclairant de l'allégorie. Le plus souvent, le poète est chose ailée. Il se présente régulièrement comme une abeille, butinant au hasard pour produire le miel de sa poésie :

D'un vaste champ de fleurs je tire un peu de miel.
[...]
Je remplis lentement ma ruche industrielle. (p. 200-201)

§16

Le mot d'ordre fameux de *L'Invention* (« Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques », p. 345) est amené par un vœu où le poète se fait abeille : « Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs » (*ibid.*), et cette image accompagne le poète jusqu'à la fin, puisqu'on la retrouve dans les derniers vers, lorsqu'il évoque sa carrière de poète inconnu du public :

J'ai douze ans, en secret, dans les doctes vallées,
Cueilli le poétique miel. (p. 454)

§17

L'abeille est aussi le symbole de l'indépendance du poète, préférant la « pauvreté libre » à la servilité opulente :

Une pauvreté libre est un trésor si doux !
Il est si doux, si beau, de s'être fait soi-même ;
Vraie abeille en ses dons, en ses soins, en ses mœurs ;
D'avoir su se bâtir, des dépouilles des fleurs ;
Sa cellule de cire, industrieux asile,
Où l'on coule une vie innocente et facile. (p. 204)

§18

Avec l'abeille, Chénier réactive une ancienne image, très présente dans la grande Querelle, en la déplaçant pour son propos : l'opposition de l'abeille qui tire sa substance des fleurs (les Anciens adeptes de l'imitation) et de l'araignée qui se suffit à elle-même pour

⁴Nous suivons pour ce vers la leçon de G. Buisson qui substitue *sent* à *vent*. Voir A. Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. É. Guitton et G. Buisson, Orléans, Paradigme, t. I (désormais *OP*), p. 318.

produire le fil de sa toile (les Modernes qui créent à partir de leur propre fonds⁵) se dissout dans l'image réconciliatrice de l'insecte qui s'est « fait [lui]-même » à partir « des dépouilles des fleurs⁶ ».

§19

Ailleurs, le poète est cigale. Cet insecte appartient, par ses origines méridionales, à l'imaginaire sensible de Chénier, marqué par son enfance provençale⁷, et à son univers poétique, nourri par la rêverie des paysages helléniques et romains. Ce petit animal est évoqué par Chénier pour rappeler les vertus consolatrices de la poésie et des amours légères :

[...] Ainsi la cigale innocente
Sur un arbuste assise et se console et chante. (p. 14-15)

§20

Elle est aussi « amante des buissons » (p. 148) ou « amante des bruyères » (p. 106), « des beaux jours prophète harmonieux », qui « Aux chants du laboureur mêle son chant joyeux » (p. 149). Dans la cigale trouve à s'exprimer un pur plaisir de chanter, qu'aucun souvenir moraliste ne vient entamer.

§21

Le poète est également oiseau, capable de s'élever et surtout de chanter – c'est là même son devoir, ainsi qu'il le formule à plusieurs reprises. Ainsi dans une épître à son ami de Pange, au temps des amours et des élégies :

Quand la feuille en festons a couronné les bois,
L'amoureux rossignol n'étouffe point sa voix ;
Il serait criminel aux yeux de la nature,
Si, de ses dons heureux négligeant la culture,
Sur son triste rameau, muet dans ses amours,
Il laissait sans chanter expirer les beaux jours.
[...]
Tu naquis rossignol. (p. 150-151)

⁵Sur cette opposition que l'on doit notamment à J. Swift (dans *La Bataille des Livres* [*The Battle of the Books*], 1704), voir M. Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 7-218.

⁶Sur l'importance de cette image dans l'œuvre de Chénier, voir les articles d'Y. Citton : « André Chénier entre l'abeille et la harpe éolienne : enjeux poétiques, philosophiques et politiques de l'invention créatrice » (*Ferments d'Ailleurs, Transferts culturels entre Lumières et romantismes*, éd. D. Bonnecase et Fr. Genton, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 35-77) et « La propriété poétique, c'est le vol de l'abeille. Éloge du copillage chez André Chénier », *Les Frontières littéraires de l'économie*, éd. C. Biet, Y. Citton et M. Poirson, Paris, Desjonquères, 2008, p. 125-144).

⁷Voir É. Guitton, « Roucher et Chénier poètes méridionaux », *Venance Dougados et son temps*, dir. S. Caucanas et R. Cazals, Carcassonne, Les Audois, 1995, p. 165-175.

§22

Plus tard, le chant des amours cède la place au chant de révolte, mais conserve sa nécessité : « Non, non. Je ne veux point t'honorer en silence », déclare-t-il en 1793, s'adressant à Charlotte Corday pour faire résonner ses louanges quand « la vérité se tait » autour de lui et que trop de poètes préfèrent pleurer Marat, « idole vile », ou se taire par lâcheté (p. 455). Le poète est également oiseau pour couvrir son œuvre, composée de plusieurs œufs qui doivent éclore ensemble :

Ensemble lentement tous couvés sous mes ailes,
Tous ensemble quittant leurs coques maternelles,
Sauront d'un beau plumage ensemble se couvrir,
Ensemble sous le bois voltiger et courir. (« À Le Brun », p. 324)

§23

On retrouve au passage l'image maternelle avec laquelle le poète se confond, l'animalité permettant ici l'expression d'une part féminine assumée. On la retrouve dans les nombreux poèmes où il prête sa voix à des jeunes filles, mais aussi dans une autre image d'oiseau, celle du cygne qui élève sa plainte :

Tel qu'à sa mort, pour la dernière fois,
Un beau cygne soupire, et de sa douce voix ;
De sa voix qui bientôt lui va être ravie,
Chante, avant de partir, ses adieux à la vie. (« Nèere », p. 58)

§24

Le poème à naître commande la féminisation du poète qui veut en décrire la gestation : c'est à Nèere qui va parler ensuite que Chénier identifie la voix du poète en la comparant à celle du cygne.

§25

Confondre la voix du poète et celle de l'oiseau suggère aussi le retour à une origine primordiale de la poésie, présente dans la nature et dont il faut retrouver l'originelle intensité – la *naïveté*. Par les comparaisons qu'il offre au poète, l'animal participe à sa quête du naturel, notamment dans la transcription des sensations et des sentiments. L'idée est de rendre ceux-ci avec le plus de vérité, en débarrassant le langage poétique de ses réflexes appauvrissants – les « belles phrases » dont Chénier déplore l'emploi abusif dans son *Essai sur les lettres* et auxquelles il préfère une « exquise naïveté » (OC, p. 682). Ce travail sur la langue, supposé la débarrasser de ses formules convenues et de ses lieux communs usés, passe chez André Chénier par la recherche d'images fortes, notamment pour rendre l'intensité des émotions ressenties. L'animal permet de passer outre l'expression trop civilisée des idées et sensations, et de les saisir à leur source, dans leur expression la plus simple, la plus naturelle.

§26

La douleur a ainsi tendance à réduire celui qui l'éprouve à un animal blessé – plus précisément le « faon », régulièrement associé aux douleurs de l'amour, dans un exercice de variation tissé autour des vers de la *Phèdre* de Racine (« Portant partout le trait dont je suis déchiré... », II, 3). La comparaison court dans les élégies amoureuses, dans un poème adressé à Camille-d'Azan ainsi que dans une élégie à Fanny :

Tel que le faon blessé fuit, court, mais dans son flanc
Traîne le plomb mortel qui fait couler son sang ;
Ainsi là, dans mon cœur, errant à l'aventure,
Je porte cette belle, auteur de ma blessure. (p. 284)

Ainsi dans les forêts j'erre avec ton image ;
Ainsi le jeune faon, dans son désert sauvage,
D'un plomb volant percé, précipite ses pas.
Il emporte en fuyant sa mortelle blessure ;
Couché près d'une eau pure,
Palpitant, hors d'haleine, il attend le trépas. (p. 293)

§27

Dans l'image concrète de l'animal blessé par un « plomb » qui lui déchire le flanc, l'évocation abstraite des traits décochés par l'Amour se fait sensible et gagne en intensité. Le même processus est à l'œuvre dans l'expression du désir amoureux. Dans l'*Art d'aimer*, Chénier décrit le cheval échappé qui court après les cavales, dans une course folle où tout le corps est engagé :

Au travers des écueils, des rocs, des précipices,
Rien ne l'arrête, il vole ; [...]
L'éclair part de ses yeux d'amour étincelants,
Une chaude vapeur s'exhale de ses flancs,
De ses naseaux ouverts il respire la flamme. (OC, p. 447)

§28

L'amour, comme la douleur, passe par les « flancs » au moins autant que par les yeux – ce que permet de rappeler l'animal saisi dans le moment du désir. Dans une poésie qui obéit encore aux exigences classiques de la bienséance, le tableau en apparence convenu de l'effervescence du désir au printemps se leste d'une sensualité inédite. À cet égard, le poème des colombes est assez loin de la fable à laquelle on pourrait vouloir le rattacher : c'est moins l'amour fidèle que veut évoquer le poète, que la volupté innocente des plaisirs charnels :

Je te choisirai moi-même les graines que tu aimes et mon bec s'entrelacera avec le tien. [...] Elles vont, elles se promènent en roucoulant au bord de l'eau ; elles boivent, se baignent, mangent, puis, sur un rameau, leurs becs s'entrelacent ; elles se polissent le plumage l'une l'autre. (p. 108)

§29

Il fallait à Chénier un détour pour faire un poème décent d'une scène de voyeurisme saphique, mais aussi pour rendre acceptable la plénitude amoureuse atteinte dans la satisfaction des corps. En permettant l'expression d'une conception sensualiste de l'amour, l'animal joue ce rôle dans la poésie de Chénier. On ne s'étonne pas alors que le langage de l'amour soit régulièrement transposé dans les cris des animaux : hennissement du coursier, roucoulement des colombes, bêlements des agneaux... dans ses vers, l'amour renoue avec la langue primitive du désir. Le taureau qui s'approche d'Europe pour la séduire « mugit doucement : la flûte de Lydie / Chante une moins suave et tendre mélodie », *OP*, t. II, p. 118), alors que l'harmonie de la voix du poète manque se perdre dans la métaphore hasardée où il se fait mouton pour gambader auprès de son amante, « blanche et douce brebis » :

Si j'avais, pour toucher ta laine obéissante,
Osé sortir du bois et bondir avec toi,
Te bêler mes amours et t'appeler à moi [...] (p. 462)

§30

Il est un autre désir dont Chénier cherche à formuler l'essence charnelle : le goût de la poésie. Orphée est bien présent dans son œuvre, pour sa voix, mais aussi pour l'effet sensible qu'elle produit. Le charme qu'elle exerce atteint tout le vivant, les bêtes et les plantes. Il est la force la plus ancienne du langage poétique. Homère ne connaissait pas Orphée, mais les jeunes hôtes de l'Aveugle de Chénier ont pourtant le souvenir des pouvoirs iréniques de la poésie :

Mon père, il est donc vrai : tout est devenu pire ?
Car jadis aux accents d'une éloquente lyre,
Les tigres et les loups, vaincus, humiliés,
D'un chanteur comme toi vinrent baiser les pieds. (p. 12)

§31

Le mouvement qui porte à désirer la poésie est présenté comme une passion primitive, qui va chercher au plus profond de l'homme sa part la plus instinctive. À l'image attendue des bêtes féroces apaisées par la lyre du poète, il faut ajouter chez André Chénier celle, plus personnelle, des dauphins amateurs de musique : le « dauphin qui sauva le chanteur de Lesbos » (p. 65) venu au secours de la belle Chrysé ou d'Amymone (p. 65) fait écho à ces vers que Chénier avait traduits de Pindare :

Le dauphin sur les flots sort et bondit et nage,
 S'empressant d'accourir vers l'aimable rivage
 Où, sous des doigts légers, une flûte aux doux sons
 Vient égayer les mers de ses vives chansons. (p. 141)

§32

L'animalité fière ou douce, menaçante ou rassurante, est semblablement touchée par la musique du poète, qui épouse tous les mouvements de l'âme humaine – douleur ou joie. Telle est peut-être en fin de compte la qualité essentielle que met en valeur Chénier en convoquant les animaux dans ses vers : le mouvement de la vie. Le jeu des verbes et des épithètes qui accompagnent l'apparition des animaux dans sa poésie en témoigne : le coursier « vole », le dauphin « bondit », l'écureuil, le coursier, le chevreuil sont tous « agiles » (p. 153, p. 344, p. 365). La chèvre des bergers est « vagabonde » (p. III), comme sont vagabonds le « cœur » (p. 198) et le « ciseau » (p. 324) du poète. Ainsi vont l'esprit de Chénier, son goût des arts et des lettres, son amour des plaisirs de toutes sortes. Parvenir à fixer ce mouvement vital dans ses vers est une ambition qu'il exprime notamment dans le passage fameux de *L'invention* où il fait de l'insecte pris dans la résine le symbole de l'énergie saisie au vol et restituée dans l'ambre de l'écriture :

Ainsi des hauts sapins de la Finlande humide,
 De l'ambre, enfant du ciel, distille l'or fluide,
 Et sa chute souvent rencontre dans les airs
 Quelque insecte volant qu'il porte au fond des mers ;
 [...]
 Là les arts vont cueillir cette merveille utile,
 Tombe odorante où vit l'insecte volatile :
 Dans cet or diaphane il est lui-même encor,
 On dirait qu'il respire et va prendre l'essor. (p. 347-348)

§33

La présence des bêtes dans la poésie de Chénier, de l'insecte voletant au taureau mugissant, sert toujours une volonté de traduire ce pouvoir de la poésie à restituer avec intensité les sensations. Cette intensité n'est pas univoque : elle peut dire les joies et les peines, l'enthousiasmes et la révolte, étendre la rêverie vers l'idéal et ramener le constat vers la réalité. Tous ces contrastes se retrouvent dans les apparitions des animaux d'un bout à l'autre de l'œuvre de Chénier : le papillon poétique y cohabite avec les insectes rampant dans le grabat des prisons, le taureau jupitérien avec la génisse difficile à traire, et l'on y voit aussi l'animal bucolique s'y muer en animal politique.

L'AMBIVALENCE SYMBOLIQUE DE L'ANIMALITÉ

§34

La plupart des animaux du bestiaire de Chénier peuvent apparaître alternativement comme bons ou mauvais. L'insecte peut ainsi être symbole de nuisance ou de liberté. Dans son *Hermès*, Chénier entendait plaider pour une société plus juste, où « il ne puisse s'élever des citoyens plus grands que les autres » (OC, p. 401). Dans les pages préparatoires à son poème, on trouve quelques vers où les grands qui appauvrissent le peuple en le ponctionnant sont assimilés à une vermine :

Tels des insectes vils, la nuit, sortent sans nombre
Des retraites du bois d'un lit muet et sombre ;
Et sur l'homme endormi, sur ses bras, sur son flanc,
Rampent, courent en foule et lui sucent le sang. (OC, p. 401)

§35

Mais ailleurs, l'insecte devient symbole de liberté, un modèle de révolte qui échappe aux entraves des lois abusives :

Leurs décrets sont la toile où l'avid Arachné
Arrête un faible insecte au passage enchaîné.
Un insecte plus fort bravant son stratagème
Vole, brise la trame, et l'emporte elle-même. (OC, p. 402)

§36

L'animal sauvage est également présent de façon contrastée. Il n'est pas forcément synonyme de cruauté : on voit ainsi s'avancer dans le cortège de Bacchus « le superbe éléphant, le tigre aux larges flancs de taches sillonné / Et le lynx étoilé, la panthère sauvage » (p. 121). Dans « Le mendiant », l'errance de Cléotas est accompagnée par des animaux d'apparence sinistre :

Des corbeaux et des loups les tristes hurlements
Répondant seuls la nuit à ses gémissements. (p. 44)

§37

En réalité, il n'est pas menacé par ces bêtes, qui sont plutôt pour lui des compagnons de misère, comme en témoigne l'hypallage (« tristes hurlements ») qui prête des sentiments humains aux animaux nocturnes, seuls interlocuteurs restant à celui qui fut banni par les hommes. Le serpent fait aussi partie de ces animaux qui peuvent provoquer la répulsion aussi bien que la fascination. Au plus fort de sa poésie de révolte, Chénier compare Marat à un « noir serpent sorti de sa caverne impure » (p. 456), mais dans *L'Amérique*, ce reptile répond à son goût pour les courbes et les sinuosités :

Le serpent (v. Virgile) aux rayons du soleil
 De sa queue à longs plis sillonne la poussière
 Et de son triple dard fait siffler la lumière. (OC, p. 445)

§38

L'ambivalence touche aussi les animaux familiers. L'hirondelle apparaît tantôt comme un animal fragile, à qui l'amant reproche de réveiller sa maîtresse trop matin, tantôt comme un animal cruel, accusé d'être meurtrier pour nourrir ses petits. Une violence inattendue sourd de la menace de mutilation que lui adresse dans le premier cas l'amant avec une désinvolture cruelle :

Que te ferai-je ? dis, babillarde hirondelle ?
 Veux-tu qu'avec le fer je te coupe ton aile ?
 Térée impatient, veux-tu qu'avec mes doigts
 Je t'ôte cette langue [...] (OC, p. 80)

§39

Dans « À l'hirondelle », ce frêle oiseau est également associé à un acte barbare, lorsque le poète la traite d'« inhumaine » parce qu'elle fait de la cigale sa « proie » :

Oses-tu donc porter, dans ta cruelle joie,
 À ton nid sans pitié cette innocente proie ? (p. 114)

§40

Plus proche encore de l'homme, le chien peut intervenir comme une menace, lorsqu'il s'avance en grondant sous la forme des « molosses » gardiens de troupeaux dans « L'aveugle » (p. 6). En revanche, le chien d'Homère, symbole de fidélité, « Qui, malgré les rameurs, se lançant à la nage, / L'avait loin du vaisseau rejoint sur le rivage » (p. 9), est le double positif et bénin de ces « énormes chiens, à la voix formidable » qui « Sont venus [l']assaillir » (p. 11-12). Le chien peut susciter chez l'homme des sentiments eux aussi contrastés : compagnon de misère pour l'aveugle errant, il est dans « La liberté » le souffre-douleur du berger esclave, qui reporte sur lui sa colère (« C'est mon esclave aussi. Mon désespoir muet / Ne peut rendre qu'à lui tous les maux qu'on me fait », p. 74). Cette réversibilité est ce qui rend la poésie de Chénier si apte à traduire les contradictions ou revirements de l'âme humaine : l'homme n'est pas un loup pour l'homme, il est un animal avec lequel les relations peuvent fluctuer, qui de compagnon ou de frère peut se faire ennemi, selon une loi qui régit tout le règne vivant. De l'admiration fraternelle pour le peintre David exprimée dans « Le Jeu de Paume » à la salve d'accusations qui clôt « Un vulgaire assassin... » (« Dignes des vils tyrans qui dévorent la France, / Dignes de l'atroce démence / Du stupide David qu'autrefois j'ai chanté », p. 453), il y a

l'espace qui sépare l'apothéose de l'homme plus qu'humain (dont la main est « rivale des dieux », p. xcvi) de la dégradation de l'homme moins qu'humain (comparé aux tyrans indignes « qui *dévorent* la France », p. 453, nous soulignons).

§41

La question du monstre se pose avec insistance dans l'œuvre de Chénier – et pas seulement dans les derniers poèmes où les figures de l'hydre et du serpent viennent seconder l'expression de son indignation. Elle dérive d'une réflexion menée bien en aval, lorsque Chénier envisage de mettre au jour, dans son *Hermès* notamment, l'origine commune des hommes et des animaux. Son but est de marquer la singularité de l'homme qui arrive « nu » sur terre, sans défense :

Son arme offensive est intérieure, c'est son génie... Les animaux ont un point où ils restent... l'homme seul est perfectible... (OC, p. 409)

§42

Parce que l'homme est « perfectible » il peut évoluer, mais pas toujours dans la bonne direction : il peut aller vers le mieux ou le pire, en fonction notamment du milieu dans lequel il évolue. Une comparaison animale vient à nouveau traduire cette idée :

Ce sont mêmes plantes qui nourrissent l'abeille ou la vipère ; dans l'une elles font du miel, dans l'autre du poison. Un vase corrompu aigrit la plus douce liqueur. (OC, p. 364)

§43

Chénier entendait, à partir de cet exemple, montrer l'influence des passions mais aussi de l'éducation pour mener les hommes au vice ou à la vertu. Il est également amené à envisager les cas dans lesquels l'homme ne met pas en œuvre sa « perfectibilité », et reste de ce fait à l'état de bête. Dans le chant III de l'*Hermès*, il voulait évoquer l'incompréhension des hommes à l'égard des héros pacificateurs. Incapables d'imaginer un héroïsme autrement que sous sa forme brutale et sanguinaire, ils sont comparés à des « animaux stupides » – c'est-à-dire immobilisés dans leur stupeur :

Et que de fois pourtant leurs frères envieux
Ont d'affronts insensés, de mépris odieux,
Accueilli les bienfaits de ces illustres guides,
Comme dans leurs maisons ces animaux stupides
Dont la dent méfiante ose outrager la main
Qui se tendait vers eux pour apaiser leur faim ! (OC, p. 374)

§44

Si on prend au sérieux l'ambition déjà évoquée qu'avait Chénier de « connaître la nature humaine » (OC, p. 685), il faut bien reconnaître que c'est le monstre, plus que

l'animal, qui lui permet de mener cette enquête anthropologique – de manière négative. L'animal fait partie de l'ordre naturel, et comme tel est toujours susceptible, ainsi qu'on a pu le voir, d'offrir à l'homme un miroir fidèle à ses contradictions et à ses complexités. Le monstre, en revanche, intervient pour désigner l'état aberrant de l'homme arraché à la loi de perfectibilité et arrêté dans son développement.

§45

Ceux contre qui Chénier porte « le feu et le fer » de ses iambes sont assimilés à des monstres qui usurpent leur titre d'homme, tel Marat, dont il conspuie les admirateurs, qui « d'un homme à ce monstre [...] donnèrent les traits » (p. 456). Les deux caractéristiques dominantes du monstre sont pour Chénier d'être « dévorants » et « impurs » – au propre et au figuré. Une expression court comme un fil d'Ariane dans plusieurs poèmes de Chénier, d'inspiration et d'époques différentes, celle du « monstre dévorant ». On le trouve dans un projet d'épique inspirée par la lecture des *Nuits* de Young, où le poète décrit un songe horrifiant, où il s'imaginer précipité à la mer :

Tout à coup emporté par un torrent écumeux, il roule avec lui de précipice en précipice au milieu des rochers ; de là il est jeté dans une mer tumultueuse, il nage, il lutte contre ses vagues... Des monstres,
Les requins dévorants et les vastes baleines,
accourent autour de lui. [...] et mon cœur palpite encore du long effroi de ces monstres que j'ai vus en songe. (OP, t. I, p. 252)

§46

Les termes encore épars de cette évocation (le *monstre*, *dévorants*) se concentrent plus tard en une formule frappante lorsque, dans « La jeune Tarentine », Thétis se porte au secours de la jeune noyée pour préserver son « beau corps » des « monstres dévorants » (p. 58). Le fantasme de la dévoration est clairement associé à la mémoire, puisqu'il s'agit dans ce poème de préserver le souvenir de la beauté de Myrto en lui élevant un « monument » – celui que les nymphes lui construisent au cap Zéphyr et celui que le poète compose pour elle. Il n'est pas étonnant alors de voir réapparaître cette expression dans les vers de la période révolutionnaire, où la crainte de l'oubli se fait plus pesante que celle de la mort. Dans la strophe II de l'ode « O mon esprit... », il évoque le sort des « monstres dévorants » qui exercent leur emprise sur les peuples qu'ils oppriment (p. 450) : selon qu'ils sont vainqueurs ou vaincus, leur nom sera célébré ou flétri. L'image court également dans le portrait qu'il fait de Marat, « monstre égorgé » à qui « on prépare une fête » (p. 457), lorsqu'il décrit le geste selon lui héroïque de Charlotte Corday :

Aux entrailles du tigre, à ses dents homicides
Tu vins redemander et les membres livides
Et le sang des humains qu'il avait dévorés ! (p. 456)

§47 La dévoration convoque cette image contre-nature du cannibale, de l'homme qui se repaît du sang de ses semblables. Telle est l'image qui s'impose à Chénier pour évoquer l'horreur des jugements rendus par l'« horrible aréopage » du tribunal révolutionnaire :

Quel remords agite le flanc,
Tourmente le sommeil du [tribunal] impie
Qui mange, boit, rote du sang ? (OC, p. 191)

§48 Pour flétrir les ennemis du peuple que sont les fauteurs de trouble, les orateurs et libellistes attisant la haine et créant la dissension, il donne encore plus de force à cette image du sang consommé dans une criminelle eucharistie :

Chaque jour dans l'arène ils déchirent le flanc
D'hommes, que nous livrons à la fureur des bêtes.
Ils nous vendent leur mort. Ils emplissent de sang
Les coupes qu'ils nous tiennent prêtes. (OC, p. 175)

§49 La passivité coupable du peuple qui accepte de boire à cette coupe sanglante est ici associée à l'image antique des jeux du cirque : le peuple est réduit à un corps manipulable à souhait, destitué de la liberté qui devrait le pousser à réagir.

§50 La seconde caractéristique du monstre est d'être « impur ». Dans l'ode « À Charlotte Corday », un double processus de déshumanisation est à l'œuvre : celui, sublime, qui héroïse Charlotte Corday et l'égale à une divinité vengeresse, et celui, dégradant, qui fait de Marat un monstre, un « noir serpent, sorti de sa caverne impure » (p. 456). Il est curieux de constater à quel point les vers de Chénier résonnent avec le texte écrit par Charlotte Corday pour justifier son geste. Chénier ne pouvait pas avoir eu connaissance du texte qu'elle avait rédigé avant de commettre son crime, mais on y retrouve l'image des « monstres abreuvés de notre sang », des « brigands assis sur [un] trône sanglant », et une comparaison avec Alcide, qui « détruisait les monstres⁸ » : nul doute que Chénier avait en Charlotte une sœur d'esprit. L'impureté du monstre que l'on attaque est évoquée plusieurs fois par le biais de la « fange » qui lui est associée : un thuriféraire de Marat est comparé à un « impudent reptile » qui, « Des fanges du Parnasse [...] / Vomit un hymne infâme au pied de ses autels » (p. 455). Le poète qui s'identifie à un Archiloque vengeur veut pour sa part porter ses fureurs « Contre les noirs Pythons et les hydres fangeuses » (p. 454), n'hésitant pas à salir sa plume pour les attaquer car, comme il le dira ailleurs au sujet des accusateurs du Tribunal révolutionnaire,

⁸ *Adresse aux Français amis des lois et de la paix*, dans J. Dauxois, *Charlotte Corday*, Paris, A. Michel, 1988.

Ces monstres sont impurs, la lance qui les perce
Sort impure, infecte comme eux. (OC, p. 191)

§51 Le monstre permet donc à Chénier de délimiter les contours de l'humanité, par un effet de contrepoint appuyé.

§52 Il faudrait pour finir revenir sur la présence dans l'œuvre de Chénier d'une image qui atteste de la continuité de la réflexion anthropologique menée à partir de la figure animale. On a vu que la bête sauvage peut servir une évocation positive et mettre à jour l'essence de l'humanité que cherche à défendre Chénier : ainsi la mère pleurant son fils rendu esclave est comparée à une lionne séparée de « son faon » (p. 459⁹). À l'inverse, l'animal bucolique est susceptible de se changer en bête inquiétante (telle la « génisse pourpre au farouche regard » qui se dérobe à la traite, p. 119) ou élégiaque (Mnaïs appelle sur sa tombe les agneaux pour lui « bêler les accents de leur voix douce et tendre » et les brebis pour qu'elles arrosent de son lait la pierre de son tombeau, p. 112). Le mouton tout particulièrement (avec ses variantes : la brebis, l'agneau, le troupeau...) n'est jamais un objet neutre dans la poésie de Chénier. Intégré au décor de la bucolique, il est rarement exempt de toute arrière-pensée culturelle, sociale ou politique. Les glissements métaphoriques ou allégoriques qui l'affectent dans l'œuvre bucolique et dans l'œuvre politique sont particulièrement intéressants à observer. Dans son étude sur Chénier, Elizabeth Jackson notait une évolution dans sa poésie : selon elle, les animaux sont présents dans ses bucoliques comme dans ses iambes, mais sous une forme différente. Aux animaux paisibles de la bucolique (boeufs, brebis, oiseaux...) succéderaient les animaux nuisibles : serpents, tigres, hyènes, créant un « monde de cauchemar, peuplé d'êtres monstrueux où les limites entre l'humain et le bestial se distinguent mal¹⁰ ». Cela n'est pas totalement faux, mais il nous semble que l'effet le plus frappant ne provient pas de l'irruption de monstres horribles, totalement étrangers à l'ordre naturel. Il surgit plutôt lorsque Chénier travaille à rendre l'animal familier inquiétant, à faire entrer l'urgence politique dans l'immobilité du décor bucolique ou à distordre la rêverie idyllique pour montrer la face sombre de l'idéal révolutionnaire.

§53 Le bucoliate et l'auteur des iambes vengeurs sont bien un seul et même poète. Avant même la Révolution, Chénier a irrigué ses poèmes d'une réflexion sur la société de son temps : « Le mendiant », « L'aveugle », « La liberté » se présentent comme des bucoliques d'inspiration sociale. Le poète n'y renonce pas à l'écriture bucolique pour traiter des sujets qui lui tiennent à cœur. Au contraire, il plie le genre de la bucolique à

⁹Le faon peut désigner à l'époque le petit d'une bête sauvage.

¹⁰E. Jackson, « *Secrets observateurs...* » : la poésie d'André Chénier, Paris, Nizet, 1993, p. 168.

son propos, le fait évoluer souterrainement sans le renier, et si l'on passe de la bergerie à la boucherie, c'est sans rupture flagrante, en suivant la logique inclusive d'une critique portée de l'intérieur du discours bucolique. C'est le cas, comme on a pu le constater, dans « La liberté », où s'affrontent deux visions du monde et des êtres qui le peuplent : décor riant de la bucolique peuplé d'animaux dociles et joueurs pour le chevrier libre, décor hostile où il faut avec peine prendre soin des bêtes d'un autre pour le berger esclave. Le contraste entre le décor de la pastorale et les injustices choquantes du monde réel remet en cause un ordre social qui, s'il n'est pas celui de l'antique esclavage, n'en suscite par moins l'indignation du poète. On ne s'étonne pas alors de voir Chénier insinuer des notes grinçantes dans le chant bucolique auquel il ne renonce jamais tout à fait. Dans ses derniers vers, Chénier fait rimer de façon provocante *boucherie* et *bergerie* :

Quand au mouton bêlant la sombre boucherie
Ouvre ses cavernes de mort,
Pâtre, chiens et moutons, toute la bergerie
Ne s'informe plus de son sort. (p. 467-468).

§54

Le « mouton bêlant » s'offre comme une métaphore particulièrement frappante de l'impuissance des victimes livrées en pâture à une justice sanglante. L'irruption du principe de réalité, si elle est plus violente que dans « La liberté », obéit à une même logique de démythification de l'idéal bucolique qu'elle vient miner pour en faire ressentir la nostalgie. Chénier nous décrit cette fois « Les enfants » et « Les vierges », personnages de pastorale ayant gambadé naguère avec l'innocent mouton, « Sans plus penser à lui, le mang[er] s'il est tendre » (p. 468). Le jeu sur le mot *tendre* est brutal : l'évocation abstraite de la galanterie est irrémédiablement congédiée au profit d'une réalité où la bouche plus que le cœur réclame de quoi se satisfaire. En l'espace de quelques vers, on passe du mouton de bucolique aux moutons symboles des carnages de la Révolution, « Pendus aux crocs sanglants du charnier populaire » (p. 468). Il semble parfois que Chénier recycle – non sans cynisme, ou une forme d'humour noir – l'imaginaire idyllique et toute la phraséologie convenue des pastorales pour faire éclater le scandale de la « boucherie » révolutionnaire. L'animal bucolique incarne toute la complexité et la réversibilité du regard porté par Chénier sur les hommes, la société et les événements de son temps. Victime sanglante de l'horreur révolutionnaire, il peut aussi être, simultanément, un prédateur sanguinaire. Dans les iambes, l'image du *servum pecum* empruntée à Horace prend une inflexion menaçante : l'animalisation du peuple en troupeau ne se contente pas de dénoncer la servilité et la bassesse (« Humains, lâche troupeau », p. 451 ; « Et nous, eunuques vils, troupeau lâche et sans âme », p. 458), elle met en garde

contre le danger qu'elle fait courir à ces hommes dégénérés, traîtres à leurs semblables, mais aussi à l'humanité dont ils acceptent de se défaire. Lorsque le « peuple hébété » ivre de « sa rage farouche » vient « ruminer tout le sang dont il a bu les flots » (p. 453), la violence de l'image qui mue un paisible bovin en monstre anthropophage doit beaucoup au scandale que représente ce dévoiement de l'imaginaire bucolique.

§55

C'est moins la limite entre l'homme et le bestial qui se brouille alors que celle entre une animalité maîtrisée, lisible comme symbole, et une animalité dégénérée, où l'animal change de forme et de valeur. La monstruosité est moins dans la découverte d'une animalité totalement étrangère (animal fantastique ou chimère de cauchemar) que dans la transformation insidieuse d'une animalité rassurante en animalité violente, inquiétante. Le tigre, le serpent peuvent exprimer la violence. Mais les images du mouton que l'on dévore au lieu d'admirer ses gambades, de l'hirondelle que l'on attendait mélodieuse et qui apparaît meurtrière, ou du bœuf qui rumine du sang produisent un malaise plus grand, car elles rendent sensible la perversion de l'ordre naturel.

§56

Du poème bucolique au poème politique, de la rêverie à la révolte, l'animal occupe une place suffisamment complexe pour assurer la continuité de l'inspiration et de la réflexion. Il permet au poète d'interroger les limites de la rêverie idyllique, de la faire se frotter à la réalité sociale. La représentation codifiée de l'animal bucolique met en évidence le phénomène de métamorphose qui fait passer du rêve au cauchemar, ainsi que le jeu de perspective qui peut affecter le jugement de l'histoire : qui est un monstre pour qui ? Marat en est un pour Chénier comme Charlotte Corday en est un pour les Jacobins. Les molosses qui poursuivent Homère sont aussi les gardiens des troupeaux de ceux qui l'accueillent. L'équilibre nécessaire pour maintenir la cohésion du monde vivant suppose une part de violence qui n'est plus acceptable lorsqu'elle s'écarte de l'ordre de la nature : Chénier peut revendiquer la part d'animalité qui intègre l'homme au « grand animal qui vit » qu'est pour lui la nature, mais la monstruosité est un mal qu'il se fait un devoir d'« extirper sans pitié » (p. 454). *Extirper*, c'est « arracher les mauvaises plantes ou combattre les hérésies » nous dit le dictionnaire de Furetière. La bête nuisible ne se distinguant plus de la mauvaise herbe, une autre frontière est franchie. L'universelle analogie qui chantait l'harmonie sans bornes entre les différents règnes naturels trouve ici un usage négatif : l'homme dégradé en animal puis en végétal explique le désir du poète de retrouver le vrai sens de l'humanité : « Extirper sans pitié ces bêtes venimeuses, / C'est donner la vie aux humains » (*ibid.*). Il fallait à Chénier ce détour par la bête pour aller à la rencontre de l'homme tel qu'il le rêvait.

Quelques mots à propos de : Stéphanie Loubère

Stéphanie Loubère est maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne et membre du CELLF.

Pour citer cet article

Stéphanie Loubère, « De la bergerie à la boucherie : le bestiaire de Chénier », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 13/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/285>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/252>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

La Fabrique du discours politique sur 1848 dans *L'Éducation sentimentale*

Christophe Ippolito

§I

Dans une lettre de 1868 à Jules Duplan, Flaubert expose ses difficultés à composer la partie de *L'Éducation sentimentale* qui concerne 1848 (soit l'essentiel de la troisième partie du roman) : « [...] j'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48 ! » Car dans le processus d'écriture du roman, un des objectifs principaux du romancier semble être de mettre en valeur des personnages qui n'ont en soi pas grand-chose de remarquable, à la différence des personnages historiques qui ont eu des rôles importants en 1848 : « Les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction, surtout quand ceux-là ont des passions modérées. On s'intéressera moins à Frédéric qu'à Lamartine ? » Cette difficulté n'est pas limitée aux personnages : « J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans. C'est là le défaut du genre historique ». L'histoire dont le lecteur est familier peut le détourner de la fiction, et il peut mesurer celle-ci à l'aune de celle-là, qui écraserait la fiction sous le poids de la réalité. Dès

lors, Flaubert se pose la question : « quoi choisir parmi les Faits réels ? Je suis perplexe. *C'est dur* ! ». Dans cette perspective il s'agira ici d'examiner le processus de sélection des faits réels et des représentations qui en sont données dans la presse et les livres sur la Révolution de 1848, en analysant les notes sur cette révolution que Flaubert a prises pour le roman, mais aussi de mieux cerner le point de vue de Flaubert sur cette révolution tel qu'il apparaît dans ses lettres contemporaines de l'écriture du roman.

LES NOTES DU DOSSIER « RÉPUBLIQUE DE 1848 »

§2

Dans l'ensemble de 73 folios (g226, vol. 4, folios 133-204) que constituent les notes que Flaubert a prises sur la République de 1848 pour *L'Éducation sentimentale*, et qu'il a reversées dans son dossier de préparation pour *Bouvard et Pécuchet* (elles se trouvent aujourd'hui dans le quatrième volume des dossiers de *Bouvard et Pécuchet*, en ligne²), nous avons sélectionné le sous-ensemble constitué par les folios suivants : outre les folios portant les titres, « République de 1848 » (f° 133r°), « République de 1848 – résumés » (f° 134r°), les résumés chronologiques pour 1848-1851 (f° 135r° - f° 137b r°), les notes pour 1848 (février et juin ; f° 138r° - f° 141r°), mais non pas les versos des folios 140 et 141 qui sont des morceaux de brouillons de *L'Éducation sentimentale* ; les notes provenant des carnets (f° 142r° - f° 156r°) ; les notes sur février 1848 (f° 157r° - f° 159r°) ; et les résumés des événements (f° 164r° - f° 165v°). Autrement dit, dans le Tableau 1 pour la description du corpus « République de 1848 » établi par Éric Le Calvez³, nous avons sélectionné les folios 133r° - 165v°, folios f° 160r° - f° 163r° non compris (ces derniers folios sont des allographes écrits par Maurice Schlésinger ou plutôt selon toute vraisemblance sa femme sur un « Club de femmes en Mars 1848 »).

§3

¹Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. 3, édition de J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 734 (tout ce qui précède renvoie à la même lettre). Abrégé ci-après en *Corr.*

²G. Flaubert, Les dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet. Édition intégrale balisée en XML-TEI des documents conservés à la bibliothèque municipale de Rouen, accompagnée d'un outil de production de « seconds volumes » possibles, sous la dir. de S. Dord-Crouslé, 2012-..., <http://www.dossiers-flaubert.fr>, ISSN 2495-9979 (Notes intitulées « République de 1848 », Ms g226(4), f° 133-204, transcrites par É. Le Calvez). Consulté le 10 juillet 2017. Tous les folios cités ci-après appartiennent à ces notes sur la « République de 1848 ».

³É. Le Calvez, « “République de 1848” », Éditer le chantier documentaire de « Bouvard et Pécuchet ». Explorations critiques et premières réalisations numériques, éd. S. Dord-Crouslé, S. Mangiapane et R. M. Palermo Di Stefano, Messine, Andrea Lippolis Editore, 2010, p. 116, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00370973>. Consulté le 11 juillet 2017.

Flaubert s'intéresse d'abord aux discours sur les insurgés dans la presse conservatrice, ainsi dans le folio suivant :

- « Pas de bravoure à combattre derrière des barricades. tous^{des} lâches. »
- « 12 mille forçats dans l'insurrection »
- Dans les hôpitaux, les insurgés se relèvent de leur lit pr aller étrangler les mobiles
- prétendues inscriptions de leurs drapeaux : pillage « mort aux riches ! » – « Bon pr deux dames.- » « trois heures de robe de soie » – « du pain ou la mort. » –
- « vainqueurs le pillage, vaincus l'incendie. »
- demandaient à partager 30 millions & la tête de Cavaignac – Leur cri de ralliement était « mort aux riches nous les brûlerons ! »
- Dans les Campagnes les femmes Confectionnaient des sacs de pillage.
- (Cote g226 - vol. 4 - f° 139 - Recto)

§4

Prenons maintenant l'exemple d'un folio qui contient des notes sur un seul journal, *Le Constitutionnel*, fondé par Joseph Fouché sous les Cent-Jours, et qui fut un soutien influent du Second Empire : « les insurgés demandaient 30 millions à partager entre les combattants démocrates – la tête de Cavaignac etc / Se font honneur de se faire appeler forçats – “appelle-moi forçat” / [...] / Leur cri de ralliement était “mort aux riches ! nous les brûlerons !” » (Cote g226 - vol. 4 - f° 142 - Verso). Ce journal faisait la propagande du parti conservateur et propageait le nécessaire pour discréditer le mouvement et le gouvernement nés en février 1848. Flaubert a également pris des notes dans des livres sur 1848, ainsi *Le spectre rouge de 1852*, célèbre livre conservateur d'Auguste Romieu paru chez Ledoyen en 1851 à Paris. Voici un folio de notes sur ce livre, folio intitulé « Le spectre rouge. de 1852. 3e édit. 1851. Ledoyen – Romieu » :

Je crois à des besoins sociaux. non à des besoins naturels. Le mot droit n'a aucun sens pr mon esprit. il est d'invention humaine & à ce titre, il m'est suspect.

Conseille de massacrer en masse les socialistes comme les gentilshommes le firent des Jacques.

« Le canon seul peut régler les questions de notre siècle. – & il les réglera dût-il arriver de Russie »

haine des avocats. « qq jeune homme ayant terminé l'absurde noviciat que nous nommons les classes »

appelle la loi de 1833 sur l'instruction primaire (par Guizot) une loi fatale.

Accuse les bourgeois d'avoir fait le mal « vous avez sacré en qq sorte les fils de votre église, l'École de droit inconnue à St Louis sous son arbre de Vincennes »

« Il semble dès que les hommes sont réunis en masse, qu'un magnétisme de bêtise

et de vulgarité se développe, & change subitement d'honnêtes gens en crétins & en furieux » 92.

Je bénirai le ciel si je puis voir tomber d'un seul coup la chaire menteuse de nos philosophes & les tribunes de tout rang qu'ils ont édifiées [*sic*] (99)
(Cote g226 - vol. 4 - f° 203 – Recto)

§5

Ce qui frappe d'abord ici est la violence des propos relevés. Sont prônés l'utilisation du canon, les massacres. Ensuite, on peut relever les critiques contre l'instruction, les lettres, la philosophie, et plus spécifiquement la loi de 1833 sur l'instruction primaire. On retrouve des critiques contre cette loi un peu partout dans les écrits conservateurs.

§6

À quoi Flaubert s'intéresse-t-il en particulier dans ses prises de notes ? Il retient la façon dont la gauche républicaine qualifie le capital : « Banquet du Châlet. / toast de Ledru-Rollin “contre l'infâme capital” » (Cote g226 - vol. 4 - f° 137b r°) ; « Mot de Raspail fils contre les banquiers qui ne devraient pas être ministres » (Cote g226 - vol. 4 - f° 137 r°). Il retient aussi la façon dont les conservateurs parlent du socialisme : « “la propriété, c'est le vol ! – comment ! ainsi moi, monsieur ... la propriété ... ma propriété ! ...” – “si je tenais Proudhon, je crois que je l'étranglerais” / Le mot socialisme vient de ceux qui s'en prennent à l'ordre Social » (Cote g226 - vol. 4 - f° 138 - Recto). Dans le roman, Jacques Arnoux se définit lorsqu'il rencontre Frédéric comme « propriétaire de *l'Art industriel*⁴ ». C'est à « [u]n propriétaire » anti-républicain qu'on entend dire : « C'est une classe d'hommes qui rêvent le bouleversement de la société ! », à quoi un autre répond : « Ils demandent l'organisation du travail ! [...] Conçoit-on cela ? » (*L'Éducation sentimentale*, 257). L'organisation du travail était au cœur des revendications du camp de gauche. La propriété et la peur de la perdre, voilà bien un élément central de la Révolution de 1848 et du roman (immédiatement après ce passage est décrite la peur panique de Dambreuse) :

Alors, la Propriété monta dans les respects au niveau de la Religion et se confondit avec Dieu. Les attaques qu'on lui portait parurent du sacrilège, presque de l'anthropophagie. Malgré la législation la plus humaine qui fut jamais, le spectre de 93 reparut, et le couperet de la guillotine vibra dans toutes les syllabes du mot République ; – ce qui n'empêchait pas qu'on la méprisait pour sa faiblesse. La France, ne sentant plus de maître, se mit à crier d'effarement, comme un aveugle sans bâton, comme un marmot qui a perdu sa bonne. (441)

⁴G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. P.-M. de Biasi, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche, Classique », 2002, p. 45. C'est à cette édition du roman qu'on référera ci-dessous.

§7

En prenant ses notes, Flaubert privilégie plutôt le point de vue de la gauche ; il note ce qui suit sur mai 48 : « violences des réactionnaires » (Cote g226 - vol. 4 - f° 136 - Recto) ; « violences de l'assemblée nationale & du Constitutionnel – tout le monde pense qu' "il faut en finir" » (Cote g226 - vol. 4 - f° 165 - Verso) ; et il note aussi la montée de la violence sur l'autre bord politique telle qu'elle est vue par le camp conservateur : « la violence des clubs. on y discute l'insurrection » (Cote g226 - vol. 4 - f° 165 - Verso). Les bruits les plus absurdes sont également répandus sur le Gouvernement Provisoire : « Gouvernement Provisoire⁵. – orgies du Luxembourg. – purée d'ananas. L. Blanc a un hôtel dans le fg St Germain, & défend à son concierge de louer aux ouvriers. Ledru-Rollin chasse à Courre à Chantilly & doit 20 mil fr. à Spinelli, orfèvre. » (Cote g226 - vol. 4 - f° 139 - Recto).

§8

Deux sentiments reviennent fréquemment dans ces notes : la haine et la peur dans le camp de la droite. Pour la haine donc, et pour 1850, les notes portent sur les points suivants : « haine des instituteurs primaires & de la philosophie. / nombre prodigieux d'instituteurs destitués » (Cote g226 - vol. 4 - f° 137 - Recto) ; « Haine de tout libéralisme. / Réaction religieuse / – instituteurs. – » (Cote g226 - vol. 4 - f° 137 - Recto) ; « Haine des réacs contre Carnot⁶. » (Cote g226 - vol. 4 - f° 138 - Recto). On retrouvera cette haine des instituteurs dans le roman (voir ci-dessous). Le dossier sur la peur qui génère cette haine est beaucoup plus fourni. Comme dans cette note, « Circulaire terrifiante de Ledru Rollin 12 mars » (Cote g226 - vol. 4 - f° 165 - Recto), la plupart des notes sont sur ce que la droite craint : « épouvante des riches » (Cote g226 - vol. 4 - f° 164 - Recto) ; « épouvante – Pendant tout 1850 on ne parle que de réviser la Constitution » (Cote g226 - vol. 4 - f° 137 - Recto) ; « 2° atrocité des insurgés⁷. vitriol dans les pompes à incendie. balles mâchées / vivres empoisonnées. mobiles sciés en deux – inscriptions de leur drapeaux pillage incendies & viol » (Cote g226 - vol. 4 - f° 138 - Recto) ; « – Ils sont capables de recommencer imagination de la Peur. Catacombes. signaux etc. » (Cote g226 - vol. 4 - f° 138 - Recto). Le thème central de l'imaginaire de la peur est développé dans le folio ci-dessous :

imagination de la peur⁸ : Des ouvriers sont dans les Catacombes car on y entend du bruit & ils s'appêtent à faire sauter tout le fg St Germain / ils vont couper les conduits à gaz, pr se livrer, dans les ténèbres, à un massacre général.

⁵Ces deux derniers mots sont soulignés dans le manuscrit.

⁶Ce dernier mot est souligné dans le manuscrit. Dans les transcriptions de manuscrits, certains termes apparaissent en exposant ou en plus petits caractères, pour respecter au mieux le texte du manuscrit de Flaubert et sa transcription diplomatique.

⁷Ces trois derniers mots sont soulignés dans le manuscrit.

⁸Ces quatre derniers mots sont soulignés dans le manuscrit.

– des signaux qui se répondent d’un toit à l’autre – bruits dans les caves.
des orgues de Barbarie jouent des airs qui sont des avertissements secrets. – Des
signes rouges apposés sur les maisons pr indiquer les futurs numéros indiquent
que ces maisons sont bonnes à piller. – (Dans l’organisation du travail journal de /
De la collonge⁹ on avait publié une liste des plus riches particuliers de Paris.) (Cote
g226 - vol. 4 - f° 139 - Recto)

§9

La peur et la haine du camp conservateur transforment dans ses journaux le peuple en barbares. La lutte contre l’invasion des barbares que constitue le mouvement populaire est donc légitimée : « 1^o Soulagement¹⁰ – comme après une invasion de Barbares » (Cote g226 - vol. 4 - f° 138 - Recto) ; « violences¹¹. / La Bourgeoisie soulagée comme après une invasion de Barbares. – Ivresse de reconnaissance pr les mobiles » (Cote g226 - vol. 4 - f° 139 - Recto). Michelet, dans un livre écrit deux ans avant la Révolution de 1848, revendiqua le nom de barbares pour le peuple, ces barbares ayant selon lui un « avantage naturel », celui d’avoir « plus de chaleur vitale¹² ». On retrouve celle-ci dans le roman, ainsi dans la force et l’énergie de Dussardier¹³. Michelet a décrit comment la peur monte, grossit, comment elle explique la séparation entre bourgeoisie et peuple¹⁴, a plaidé contre la peur du peuple¹⁵. C’est au nom des valeurs conservatrices, au nom de la civilisation telle que la comprennent les conservateurs préoccupés d’ordre social que le peuple est dépeint comme Autre, comme barbare : « L’insurrection¹⁶. / « nouveaux Barbares sous les coups desquels la famille, la religion, la liberté, la patrie / la civilisation toute entière était menacée de périr » (Cote g226 - vol. 4 - f° 139 - Recto). Et Flaubert importe donc dans le roman, ici comme ailleurs, des fragments du réel (des articles de presse) qu’il va recomposer et réarranger. C’est ainsi qu’il trompe, en un sens, l’attente du lecteur : « C’est une attente du lecteur du texte historique que l’auteur lui propose un “récit vrai” et non une fiction¹⁷ ».

⁹Léon La Collonge, président du Club des Antonins, avait créé le journal *L’Organisation du travail*, au titre inspiré par la brochure du même nom publiée par Louis Blanc en 1839. Voir P. H. Amann, *Revolution and Mass Democracy : The Paris Club of 1848* (1975), Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton Legacy Library », p. 51.

¹⁰Ce mot est souligné dans le manuscrit.

¹¹Ce mot est souligné dans le manuscrit.

¹²J. Michelet, *Le peuple*, Paris, Flammarion, « GF », 1974, p. 72.

¹³J. Neefs, « Flaubert, sous Napoléon III », *Comment meurt une république*. Autour du 2 décembre, éd. S. Aprile, N. Bayon, L. Clavier, L. Hincker et J.-L. Mayaud, Paris, Créaphis, 2004, p. 263.

¹⁴J. Michelet, *op. cit.*, p. 136.

¹⁵*Ibid.*, p. 138.

¹⁶Ces deux derniers mots sont soulignés dans le manuscrit.

¹⁷P. Ricœur, « L’écriture de l’histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences So-*

§IO

Il est des métaphores typiquement contre-révolutionnaires qui peignent le peuple comme une masse d'animaux sauvages : « horde rien n'y résista » (Cote g226 - vol. 4 - f° 157 - Recto). D'autres le montrent comme un désastre naturel : « flot de population que les municipaux chargent à coups de plat de sabre » (Cote g226 - vol. 4 - f° 159 - Recto). On retrouve ce vocabulaire chez un Chateaubriand, ainsi pendant la révolution nobiliaire en Bretagne début 1789 : « Le peuple nous reçut avec des hurlements, des jets de pierres, des bourrades de bâtons ferrés et des coups de pistolets. Nous fîmes une trouée dans la masse de ses flots qui se refermaient sur nous¹⁸ ». Cette métaphore du troupeau, et celle des flots, sont aussi présentes à un second stade de la préparation du roman, dans les brouillons du premier chapitre de la troisième partie sur la prise des Tuileries¹⁹.

UNE ÉDUCATION SENTIMENTALE EN POLITIQUE : CONTRE LA PEUR ET LA HAINE

§II

Le discours sur le peuple comme menace en 1848 a été fort bien analysé par Maurice Agulhon. Il montre comment on génère la « peur sociale », comment, pourquoi et dans quel but la populace peut être confondue avec le peuple, cite Thiers qui parlait de « vile multitude²⁰ ». Chez Flaubert, le lien entre peur et haine est notamment établi dans la *Correspondance*, dans une lettre à George Sand contemporaine de l'écriture du roman :

Je me suis pâmé, il y a huit jours, devant un campement de Bohémiens qui s'étaient établis à Rouen. – Voilà la troisième fois que j'en vois. – Et toujours avec un nouveau plaisir. L'admirable, c'est qu'ils excitaient la *Haine* des bourgeois, bien qu'in-offensifs comme des moutons. Je me suis fait très mal voir de la foule en leur donnant quelques sols. – Et j'ai entendu de jolis mots à la Prudhomme. Cette haine-là tient à quelque chose de très profond et de complexe. On la retrouve chez tous les *gens d'ordre*. C'est la haine que l'on porte au Bédouin, à l'Hérétique, au Philosophe, au solitaire, au poète. – Et il y a de la peur dans cette haine. Moi qui suis toujours pour les minorités, elle m'exaspère. – Il est vrai que beaucoup de choses

ciales, 55^e année, n° 4, 2000, p. 731.

¹⁸François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. J.-C. Berchet, Classiques Garnier, Classiques modernes, « La Pochothèque », 2^e éd. revue et corrigée, 2003-2004, vol. 1, p. 284-285 (Livre V, Chapitre 7).

¹⁹A. Herschberg Pierrot, « Le travail des stéréotypes dans les brouillons de la "prise des Tuileries" (L'Éducation sentimentale, III, 1) », Histoire et langage dans « L'Éducation sentimentale » de Flaubert, Paris, CDU-SEDES, 1981, p. 44.

²⁰Voir M. Agulhon, *1848 ou l'Apprentissage de la République, 1848-1852*, Nouvelle Histoire de la France contemporaine, vol. 8, Éd. du Seuil, « Points Histoire », 1973, p. 146, 119, et 151, respectivement.

m'exaspèrent. Du jour où je ne serai plus indigné, je tomberai à plat, comme une poupée à qui on retire son bâton²¹.

§12

Plusieurs éléments sont ici à relever. Flaubert prend clairement une position contre la bourgeoisie, et par là il s'exclut d'une certaine manière de la classe à laquelle il appartient (il a apparemment essuyé des injures), ou tout au moins il la critique durement, principalement parce que ses représentants – qu'il désigne négativement sous le nom de foule – sont des « *gens d'ordre* ». Sensible aux injustices, il se déclare pour les minorités, attitude très moderne, et s'assimile à elles, en mettant sur le même plan le littéraire et le bohémien ou l'hérétique. C'est aller bien plus loin que de se contenter des relations entre bourgeois et bohèmes dans les cercles romantiques et frénétiques après 1830, telles du moins qu'elles ont été peintes par Murger ou Gautier²². Le point le plus important est la relation causale qui est établie : la haine des bohémiens vient d'une peur infondée. On retrouvera le même type de haine chez certains en 1848 à propos du peuple, haine attisée par la presse. Flaubert dit se faire plaisir en cette occasion, et on peut se demander si ce n'est pas au moins en partie ce qu'il fait dans son roman.

§13

C'est sous l'angle des idées présentées dans cette dernière lettre qu'on peut mieux apprécier le programme bourgeois contenu dans les « idées régnantes » (ou dominantes) ci-dessous :

Les uns désiraient l'Empire, d'autres les Orléans, d'autres le comte de Chambord ; mais tous s'accordaient sur l'urgence de la décentralisation, et plusieurs moyens étaient proposés, tels que ceux-ci : couper Paris en une foule de grandes rues afin d'y établir des villages, transférer à Versailles le siège du Gouvernement, mettre à Bourges les écoles, supprimer les bibliothèques, confier tout aux généraux de division ; – et on exaltait les campagnes, l'homme illettré ayant naturellement plus de sens que les autres ! Les haines foisonnaient : haine contre les instituteurs primaires et contre les marchands de vin, contre les classes de philosophie, contre les cours d'histoire, contre les romans, les gilets rouges, les barbes longues, contre toute indépendance, toute manifestation individuelle ; car il fallait « relever le principe d'autorité », qu'elle s'exerçât au nom de n'importe qui, qu'elle vînt de n'importe où, pourvu que ce fût la Force, l'Autorité ! (576-77)

§14

²¹ Corr., vol. 3, op. cit., p. 653-654.

²² Voir Théophile Gautier, Les Jeunes-France : romans goguenards, 1833 ; et Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème*, 1851.

Flaubert présente ici les trois composantes de la droite conservatrice : bonapartistes, orléanistes et légitimistes. Maurice Agulhon a choisi de reproduire ce texte dans son intégralité dans son livre²³ de référence sur 1848. Dans ce programme il s'agit d'abord de transformer Paris pour contrer toute révolte populaire, et on sait que la défiance envers le peuple parisien est l'une des constantes des positions conservatrices durant le XIX^e siècle et au-delà. Flaubert écrit à une période où Haussmann a accompli les transformations dont il parle ici, puisqu'il a coupé Paris par de nombreux axes. Comme dans la lettre précédente où les gens d'ordre étaient critiqués, la critique ici se fait sur le principe d'autorité. Mais le point le plus central ici, qui répond directement à la position prise par Flaubert dans la lettre précédente, est la notion de haine. Est en fait déclinée une longue liste de haines contre tout ce qui pourrait porter contestation de l'ordre social voulu par les classes dominantes : l'éducation, qu'elle soit au niveau primaire²⁴ ou supérieur (les lecteurs savaient qu'une des premières mesures contre-révolutionnaires prises avait été l'annulation du cours de Michelet), mais aussi la liberté du débat public, sous toutes ses formes, et même les romans. Flaubert positionne ici le roman, son roman, comme un ouvrage anti-conservateur, nourri de toutes les libertés qui ont pu faire défaut après juin 1848.

UN ROMAN LIBÉRAL ?

§15

En apparence, une volonté d'équilibre entre droite et gauche a présidé à l'écriture du roman, comme on le voit ci-après dans deux lettres à George Sand qui semblait préoccupée par l'impartialité de la narration de Flaubert en matière de politique : « Les patriotes ne me pardonneront pas ce livre, ni les réactionnaires non plus²⁵ ! » ; « Je vous ai dit que je ne flattais pas les Démocrates dans mon bouquin. Mais je vous réponds que les Conservateurs ne sont pas ménagés²⁶ ». « La plèbe en somme, valait l'aristocratie », penseront Bouvard et Pécuchet, « dégoûtés du petit nombre comme du grand²⁷ ».

§16

Cependant la balance penche du côté gauche ; Flaubert tient à dénoncer les exactions de la garde nationale : « J'écris maintenant trois pages sur les abominations de la garde nationale en juin 1848, qui me feront très bien voir des bourgeois ! Je leur écrase

²³M. Agulhon, *op. cit.*, p. 124.

²⁴On retrouve les instituteurs, présents dans les notes de Flaubert comme on l'a vu ci-dessus.

²⁵*Corr.*, vol. 3, *op. cit.*, p. 770.

²⁶*Ibid.*, p. 805.

²⁷G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet, avec des fragments du « second volume », dont le Dictionnaire des idées reçues*, éd. de S. Dord-Crouslé avec un dossier critique, Paris, Flammarion, « GF », 2011, p. 233.

le nez dans leur turpitude, tant que je peux²⁸ ». Agulhon écrit que « pour Flaubert le démoc-soc est seulement bête, le bourgeois bête et méchant²⁹ ». Comme on l'a remarqué à propos de la réception du roman à la fin du Second Empire, la plupart des critiques favorables à *L'Éducation sentimentale* vinrent « de l'école socialiste et républicaine [...], à commencer par George Sand (*La Liberté*, 21 décembre), selon laquelle le roman aurait prouvé qu'un certain « état social est arrivé à sa décomposition et qu'il faudra le changer très radicalement³⁰ ». Et si l'on peut soutenir que Flaubert est souvent loin de porter aux nues le peuple³¹, en certaines occasions il montre du respect pour lui ou pour ses chefs : « Je vous renvoie la page de ce bon Barbès, dont je connais la *vraie* biographie, fort imparfaitement. Tout ce que je sais de lui, c'est qu'il est honnête et héroïque³² ».

§17

Il reste que Flaubert critique la « démocratie envieuse et *tyrannique*³³ », née selon lui de l'influence de Rousseau, dans une lettre à Michelet du 12 novembre 1867. Et en peignant la révolution de février, il montre une image négative de « la sombre masse du peuple » (*L'Éducation sentimentale*, 431), ainsi dans la mise en scène de la royauté populaire³⁴ ou dans la scène du trône³⁵. À contre-courant, Frédéric trouve le peuple « sublime » (432) à ce moment-là, mais son domestique est beaucoup moins enthousiaste : « ce que je n'aime pas, c'est ce peuple en cadence » (436). Et Hussonnet a ce mot : « Les héros ne sentent pas bon ! » (429). Comment expliquer ce renversement, puisqu'ailleurs c'est plutôt le parti de l'Ordre que Flaubert vilipende ? Selon Proietti,

Dans le premier chapitre de la troisième partie de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert s'amuse à renverser le lieu commun du « beau peuple » de février : placés dans un contexte qui ressemble plus à un « spectacle », à une mise en scène de théâtre qu'à une vraie révolution, les insurgés sont, à maintes reprises, qualifiés de

²⁸ *Corr.*, vol. 3, *op. cit.*, p. 805.

²⁹ Agulhon, *op. cit.*, p. 113.

³⁰ Cité par Fausto Proietti, « Histoire des idées politiques et sources littéraires : L'Éducation sentimentale dans le contexte des jugements historiques sur Juin 1848 », Flaubert [En ligne], Histoire/Politique/Société, URL : <http://flaubert.revues.org/1921>. Consulté le 22 juillet 2017. Proietti cite immédiatement après les lignes ci-dessus Camille Pelletan dans *Le Rappel* du 7 février 1870 : « Il était impossible de mieux peindre cette race haïssable, mais éternelle, du bourgeois très riche, grand personnage, qui a gouverné sous Louis-Philippe, et qui gouverne encore aujourd'hui [...] ».

³¹ P.-L. Rey, *L'Éducation sentimentale de Gustave Flaubert* (Essai et dossier), Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2005, p. 178 et 193.

³² *Corr.*, vol. 3, *op. cit.*, p. 603.

³³ *Ibid.*, p. 701.

³⁴ A. Herschberg Pierrot, *art. cit.*, p. 58.

³⁵ *Ibid.*, p. 51.

« canaille », de « populace » composée par des « galériens », des « voyous », des « prostituées » ; les occupations auxquelles ils se livrent sont exemplifiées par l'usage des verbes « voler », « violer », « détruire³⁶ ».

§18

C'est que Flaubert renverse sans cesse les idées reçues et les positions, en particulier dans *L'Éducation sentimentale*. La haine dont nous avons parlé plus tôt, celle du bourgeois envers le peuple, est renversée dans cette lettre à George Sand : « Axiome : la haine du Bourgeois est le commencement de la vertu. [...] C'est nous, et nous seuls, c'est-à-dire les lettrés, qui sommes le Peuple, ou pour parler mieux, la tradition de l'Humanité³⁷. » La critique affecte aussi les idées de l'autre bord, mais d'abord pour ce qui touche aux idées reçues ; dans tous les clubs il faut ainsi répéter ce qui est attendu : « On devait [...] servir le plus souvent possible ces locutions : “apporter sa pierre à l'édifice, – problème, social, – atelier” » (*L'Éducation sentimentale*, 448). Ailleurs, et sur un tout autre plan, Martinon feuillette un album de lithographies représentant des costumes espagnols, qui sont aussi des énumérations de stéréotypes, comme le montrent les légendes : « Femme de Séville, – Jardinier de Valence, – Picador andalou » (361).

§19

Critiquant la bourgeoisie et le Parti de l'Ordre³⁸, Flaubert, qui reproche à Amélie Bosquet, auteur du *Roman des ouvrières* (Paris, Faure, 1868), d'être « trop douce pour les bourgeois³⁹ », dit dans un folio de ses brouillons pour le roman vouloir « expliquer comment le bourgeois le plus pacifique devient un anthropographe » (il écrit ailleurs « anthropophage »), et note dans le même folio : « Il y a aux grilles un garde-national, feroce [*sic*] qui fourre dans le tas des coups de bayonnette – au hasard – fait feu, tue un homme qui demande du pain « en voilà » (il sera plus tard décoré [*sic*] pour ça) c'est M^r Roque⁴⁰ ». Et Flaubert de confier à George Sand qu'il prépare pour le roman une

³⁶F. Proietti, *art. cit.*

³⁷*Corr.*, vol. 3, *op. cit.*, p. 643.

³⁸Voir M. A. Cajueiro-Roggero, « Dîner chez Dambreuse : La Réaction commencent », *Histoire et langage dans « L'Éducation sentimentale » de Flaubert*, éd. Société des études romantiques, Paris, CDU-SEDES, 1981, p. 66.

³⁹*Corr.*, vol. 3, *op. cit.*, p. 721 ; voir la note 3 p. 1473 du même volume qui donne la date de publication du roman de Bosquet dans un périodique (1866) puis en volume (1868).

⁴⁰NAF 17611, f° 48, in G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, scénarios, brouillons, notes diverses, 13 vol., Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, NAF 17599-17611, URL : <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc4963f>. Consulté le 24 juillet 2017. Cité in Tony Williams, « La montée de la politique dans l'avant-texte : 1848 dans *L'Éducation sentimentale* », *Revue Flaubert*, n° 5, « Flaubert et la politique », éd. Dolf Oelher, 2005, URL : <http://flaubert.univrouen.fr/revue/revues/williams.pdf>. Consulté le 24 juillet 2017. Williams précise dans sa note 24 : « Flaubert écrit bien “anthropographe”, mais on trouve “anthropophage” dans le résumé V (17611, f° 108) ».

critique de Thiers, pour lui parangon de la bourgeoisie : « Je tâcherai du reste, dans la 3^e partie de mon roman quand j'en serai à la réaction qui a suivi les Journées de juin, d'insinuer un panégyrique dudit, à propos de son livre : *De la propriété*, et j'espère qu'il sera content de moi⁴¹ ». Une chose que Frédéric critique chez Mme Arnoux parlant vertu, devoir et religion est ce qui la rapproche de la bourgeoisie : « Ah ! quelles maximes bourgeoises vous avez ! » (*L'Éducation sentimentale*, 309).

§20

En définitive, ce qui reste de bourgeois dans cette entreprise de démolition de la bourgeoisie est à chercher dans un discours qui n'assène pas les choses (comme le discours de l'autorité et de l'ordre a tendance à le faire), un discours libéral qui met l'accent sur l'individu, sur le droit civil, sur une parole libérée des discours imposés, contraints et répétitifs : « *L'individu* a été tellement nié par la Démocratie qu'il s'abaissera jusqu'à un affaissement complet comme sous les grands despotismes théocratiques⁴² ». En général, on ne peut dire que Flaubert soit proche du peuple, mais il célèbre l'individu, comme dans cette lettre à George Sand : « L'infinie stupidité des masses me rend indulgent pour les individualités, si odieuses qu'elles puissent être⁴³ ». Et Flaubert de déplorer dans cette même lettre : « a-t-on été inepte de tout temps dans notre belle patrie ! Pas une idée libérale qui n'ait été impopulaire, pas une chose juste qui n'ait scandalisé, pas un grand homme qui n'ait reçu des pommes cuites ou des coups de couteau⁴⁴. »

§21

Ce libéralisme-là est aussi anti-catholique, et c'est là-dessus qu'on voudrait terminer. Si *L'Éducation* est sentimentale, c'est d'abord par sa critique du sentiment (pris en mauvaise part comme sentimentalisme), qui est en fait aussi présent en politique (par exemple comme humanitarisme) ou en art (par exemple comme mièvrerie) qu'en amour, et se trouve donc à l'intersection de plusieurs axes du roman. Au Club de l'Intelligence et ailleurs, le roman donne à penser que le discours doctrinaire de gauche, chez les socialistes utopiques, a été imprégné, vicié par l'autorité des idées reçues catholiques : pour Deslauriers, presque porte-parole de Flaubert ici, il est temps de « traiter la Politique scientifiquement. Les vieux du XVIII^e siècle commençaient, quand Rousseau, les littérateurs, y ont introduit la philanthropie, la poésie, et autres blagues, pour la plus grande joie des catholiques » (*L'Éducation sentimentale*, 280) ; « on a pris les sentiers de Rousseau, qui, par le Sentiment, nous ont ramené au catholicisme⁴⁵ », écrit Flaubert à Amélie Bosquet. Il critique aussi le catholicisme comme incarnation d'un état d'esprit, comme

⁴¹ *Corr.*, vol. 3, *op. cit.*, p. 711.

⁴² *Ibid.*, p. 653.

⁴³ *Ibid.*, p. 820.

⁴⁴ *Idem*

⁴⁵ *Corr.*, vol. 3, *op. cit.*, p. 720.

image-miroir d'une attitude mentale dogmatique qu'on a vue incarnée par certains en 1793, et que Michelet avec qui il correspond avait vilipendée : « Je hais comme vous la prêtraille jacobine, Robespierre et ses fils que je connais pour les avoir lus et fréquentés⁴⁶ ». Flaubert certes n'est pas, n'a jamais été socialiste, et le catholicisme en 1848 (et en particulier sa hiérarchie) est plutôt du côté du parti de l'Ordre, mais ils ont selon lui un point commun, la bêtise : « Le néo-catholicisme d'une part et le Socialisme de l'autre ont abêti la France. Tout se meurt entre l'Immaculée Conception et les gamelles ouvrières⁴⁷ ». Pour Deslauriers, « les réformateurs modernes [...] croient tous à la Révélation » (*ibid.*). Dans ses recherches, Flaubert pense voir une constante, l'influence néfaste du catholicisme sur 1848. Il confesse à Mlle Leroyer de Chantepie : « J'aborde la Révolution de 1848 et, en étudiant cette époque-là, je découvre beaucoup de choses du passé qui expliquent des choses actuelles. Je crois que l'influence catholique y a été énorme et déplorable⁴⁸ ». Et il se dit en plein accord avec Michelet (qui sera assez critique du roman) : « Je suis en plein, maintenant, dans l'histoire de 48. Ma conviction profonde est que le clergé a énormément agi. Les dangers du catholicisme démocratique, que vous signalez [...], sont tous advenus. Ah ! nous sommes bien seuls⁴⁹ ! » Plus avant, il s'intéresse à la façon dont le discours révolutionnaire a été construit et ne manque pas de dénoncer chez ses concepteurs des références au catholicisme :

Tout ce que je trouve de christianisme dans les révolutionnaires m'épouvante. Ainsi voilà deux petites notes qui sont là sur ma table :

« Ce système (le sien) n'est pas un système de désordre. Car il a sa source dans l'Évangile, et de cette source DIVINE ne peuvent découler la haine, les guerres, le froissement de tous les intérêts, car la doctrine formulée de l'Évangile est une doctrine de paix, d'union, d'amour » (L. Blanc).

« J'oserai même avancer qu'avec le respect du dimanche s'est éteinte dans l'âme de nos rimeurs la dernière étincelle du feu poétique. On l'a dit : sans religion, pas de poésie ! » (Proudhon)⁵⁰.

§22

Ces deux petits textes font preuve d'un certain sentimentalisme que Flaubert ne fut pas, loin de là, le seul à dénoncer. Ainsi, Karl Marx critiquera le « pédant individuel »

⁴⁶ Gustave Flaubert, Correspondance, vol. 4, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 13.

⁴⁷ *Corr.*, vol. 3, *op. cit.*, p. 805.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 725.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 728.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 770.

§23

adepte d'un « socialisme doctrinaire » qui, visant un idéal sociétal utopique, utilise de « petits artifices » ou de « grosses sentimentalités » au lieu de mettre en œuvre le « bouleversement de toutes les idées » caractéristique de la véritable révolution⁵¹.

On peut donc avancer que *L'Éducation sentimentale*, roman historique, contribue à écrire l'histoire de 1848, ou plutôt à représenter *une* histoire très particulière de 1848 en créant un réseau de vies fragmentaires et fictives. Certes, on peut voir les échecs de Frédéric et de sa génération à ce moment-clé de leur histoire et de l'Histoire comme une représentation de la « faillite » des espoirs bien incertains nés de la révolution de 1830 et au-delà comme une critique du matérialisme encore accentué sous le Second Empire⁵². Et on peut voir dans le roman « une contribution importante à la diffusion d'une interprétation "anti-bourgeoise" des événements politiques qui conduisirent à la fin de la Seconde République et à la naissance du Second Empire⁵³ », interprétation cohérente avec ce qu'on peut déceler de libéralisme chez Flaubert. Mais il faut aussi rendre compte du fait que s'il y a éducation sentimentale, c'est aussi sur des sentiments que le roman est construit, y compris dans la vision politique de 1848 qu'il transmet. On a souligné ici deux de ces sentiments en particulier, la haine et la peur, tels qu'ils transparaissent dans les notes de Flaubert et dans le roman, et la façon dont ils peuvent être générés par des idées reçues habilement propagées dans les journaux et livres conservateurs. La haine entre peuple et bourgeoisie accompagne la séparation et la lutte des classes. Cependant la conjonction de la haine et de la peur (sociale) est plutôt dans le roman l'apanage d'une bourgeoisie qui, en 1848, sème de manière bien peu libérale des idées reçues conservatrices dans ses discours dominants, contribuant par là à figer ces discours. Et comme elle le fit pour les lecteurs de 1869-1870, *L'Éducation sentimentale* donne aux lecteurs d'aujourd'hui la possibilité de mieux cerner et critiquer ces types de discours.

⁵¹K. Marx, *Les luttes de classe en France (1848-1850)*, Paris, Éd. Sociales, 1952, p. 99-100.

⁵²Voir R. Jasinski, « Lectures de Flaubert. Le thème de l'échec dans *L'Éducation sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet* », in R. Jasinski, *À travers le XIX^e siècle*, Paris, Minard, 1975, p. 304 et 307.

⁵³F. Proietti, *art. cit.*

Quelques mots à propos de : Christophe Ippolito

Directeur du programme de français au Georgia Institute of Technology, Christophe Ippolito travaille sur la littérature française et francophone après 1800, et est l'auteur ou l'éditeur d'ouvrages sur Flaubert, la description, la résistance à la modernité, le Liban, le récit de soi et la société.

Pour citer cet article

Christophe Ippolito, « La Fabrique du discours politique sur 1848 dans *L'Éducation sentimentale* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 02/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/252>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/248>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

La Correspondance, miroir de la genèse de *L'Éducation sentimentale*

Éric Le Calvez

§I

C'est retiré à Croisset que Flaubert écrit la quasi-totalité de son œuvre ; il a à ses côtés sa nièce Caroline et sa mère, aussi éprouve-t-il le besoin de s'épancher, littérairement parlant, dans des lettres adressées à des correspondants privilégiés¹. Certes, à l'époque de *L'Éducation sentimentale*, on est bien loin de la correspondance avec Louise Colet qui par sa richesse, sa précision et sa régularité pouvait se concevoir comme un véritable journal de bord de la rédaction de *Madame Bovary*, contenant parallèlement un exposé renouvelé de l'esthétique de son auteur. Néanmoins la *Correspondance* permet d'apprécier l'œuvre, chacun des textes de Flaubert y étant rigoureusement inscrit et détaillé, à des titres divers, qu'il s'agisse de *Salammbô*, *La Tentation de saint Antoine*, *Trois contes* et, enfin, *Bouvard et Pécuchet*.

¹À noter que Caroline est émancipée en 1863 et qu'elle épouse Ernest Commanville en avril 1864 ; Flaubert reste alors seul avec sa mère mais se rend régulièrement à Paris.

§2

Ainsi, à propos de ce roman resté inachevé, on se souvient par exemple que l'une des dernières lettres écrites par Flaubert peu de jours avant sa mort concerne la trouvaille du renseignement botanique dont il avait tant besoin pour son dixième chapitre, ce qui lui fait énoncer un important principe : « Et *j'avais raison* parce que l'Esthétique est le Vrai. Et qu'à un certain degré intellectuel (quand on a de la méthode) on ne se trompe pas. La Réalité ne se plie point à l'idéal mais le confirme. Il m'a fallu pour *B[ouvard] et P[écuchet]* trois voyages en des régions diverses avant de trouver leur cadre, le milieu idoine à l'action² ». Nous allons donc nous attacher ici aux lettres datant de la période de rédaction de *L'Éducation sentimentale* pour voir ce qu'elles nous enseignent à propos de la genèse du roman³.

BALISES CHRONOLOGIQUES

§3

Avant même la fin de la rédaction de *Salammbô* (avril 1862), Flaubert songe à de futurs projets et se met à lire des féeries (*Corr.* III, p. 205), travail qui aboutira à l'écriture du *Château des cœurs*, en collaboration avec Louis Bouilhet et Charles d'Osmoy. Et il continuera ses recherches en parallèle, « lourde lecture », déclare-t-il (*ibid.*, p. 220), alors qu'il « rêve » d'autres sujets et entre en pourparlers avec Lévy pour la publication de son roman, tout en y apportant encore des corrections qui l'épuisent. Écrivant aux Goncourt le 12 juillet, il utilise la belle métaphore du voyage (un voyage de cinq ans, il ne faut pas l'oublier !), voyage rempli de difficultés :

Je rêve un tas de choses, je divague dans mille projets. Un livre à écrire est pour moi un long voyage. La navigation est rude et j'en ai d'avance mal au cœur. Voilà. Si bien que, la venette s'ajoutant à ma stérilité d'imagination, je ne trouve rien. Dès qu'une idée surgit à l'horizon, et que je crois entrevoir quelque chose, j'aperçois en même temps de telles difficultés que je passe à une autre, et ainsi de suite. (*ibid.*, p. 230).

§4

²Lettre à sa nièce Caroline, 2 mai 1880, *Correspondance* (J. Bruneau et Y. Leclerc éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 2007, p. 894.

³Les lettres relatives à *L'Éducation sentimentale* se trouvent principalement dans le volume III de la *Correspondance* (J. Bruneau éd., *op. cit.*, 1991) et dans le volume IV (*op. cit.*, 1998) ; il y en a aussi dans le « Supplément » du volume V, notamment toute la correspondance avec Lévy concernant la publication et la réception du roman. Dorénavant, pour ne pas multiplier les notes, nous indiquerons seulement *Corr.* suivi de la référence dans le corps du texte.

En mars 1863, en revanche, même s'il n'y a pas de réel progrès, deux « plans » sont mentionnés : « je suis dans la confection simultanée de mes deux plans. C'est à cela que je passe toutes mes soirées. Je ne sais pour lequel me décider », écrit-il à Jules Duplan (*ibid.*, p. 314) : c'est la première allusion à *L'Éducation sentimentale* dans la *Correspondance*. Flaubert en écrit des « plans » en même temps que ceux de *Bouvard et Pécuchet*, dans son Carnet 19⁴, mais rien n'est décisif. À propos de son « roman parisien » il déclare : « Ce sont des couillades usées. Rien d'âpre ni de neuf ! Aucune scène capitale ne surgit. Ça ne m'empoigne pas », tandis que le plan de l'histoire des cloportes pour sa part « est bon », il en est sûr, « malgré des difficultés effroyables pour varier la monotonie de l'effet » (*ibid.*, p. 315).

§5

Le 7 avril, néanmoins, il semble avoir opté pour *L'Éducation sentimentale*, dont le titre apparaît littéralement⁵ : « Je travaille sans relâche au plan de mon *Éducation sentimentale*, ça commence à prendre forme ? Mais le dessin général en est mauvais ! Ça ne fait pas la pyramide ! Je doute que j'arrive jamais à m'enthousiasmer pour cette idée » (*ibid.*, p. 318) ; or, une semaine plus tard se produit un nouveau revirement : « Il est fort probable que je vais me rabattre sur *Les Deux Cloportes*. C'est une vieille idée que j'ai depuis des années et dont il faut peut-être que je me débarrasse ? » (*ibid.*, p. 319-320 ; notons cependant le point d'interrogation). Et Flaubert annonce qu'il attend l'arrivée de Louis Bouilhet⁶, avec qui il discutera de ces projets pour pouvoir prendre une décision. Finalement l'écriture du *Château des cœurs* passera au premier plan, jusqu'en octobre (*ibid.*, p. 351), avec ensuite un temps considérable perdu à tenter, vainement, de faire représenter

⁴Voir *Carnets de travail* (P.-M. de Biasi éd.), Paris, Balland, 1988, p. 269, 273, 277, 280, 284, 286-302.

⁵Voir le folio 36 du carnet où Flaubert met en parallèle (et en opposition) les deux personnages féminins (les futures Mme Arnoux et Rosanette) : « Mais s'il y a parallélisme entre les deux femmes, l'honnête et l'impure l'intérêt sera porté sur le jeune homme. (Ce serait alors une espèce d'*Éducation sentimentale* ?) Il faudrait que la lorette fût très au second plan, comme repoussoir ? », avec cet ajout : « tout le livre (c'est alors un autre livre) ne serait que cela. La Bourgeoise et la Lorette » (*ibid.*, p. 290). Flaubert ne songe pas nécessairement à son œuvre de jeunesse (achevée en 1845) portant le même titre, et d'ailleurs son projet évoluera sensiblement : adjonction d'autres personnages féminins (Louise et Mme Dambreuse), et surtout de « l'ami », Deslauriers, auquel il n'est pas fait une fois allusion dans ces plans. On sait par une lettre de Louis Bouilhet datant du 15 décembre 1862 que « l'adjonction de l'ami » (*Corr.* III, p. 951) y est antérieure, ce qui implique nécessairement que les plans du Carnet 19 datent de 1862. C'est donc *a posteriori* que Flaubert retrouve la binarité du roman de 1845.

⁶Son « *accoucheur* », comme il l'appelle : « celui qui voyait dans ma pensée plus clairement que moi-même » (*Corr.* IV, p. 153), d'où son intense désarroi à la mort du poète le 18 juillet 1869 alors qu'il se préparait à « corriger *L'Éducation sentimentale*, phrase par phrase » avec lui après avoir fini le roman (lettre à sa nièce Caroline, 9 juin 1869, *ibid.*, p. 51).

la pièce⁷.

§6 L'intermède de la féerie aura été bénéfique cependant, car il aura permis au projet romanesque de mûrir ; en janvier 1864 Flaubert a opté pour *L'Éducation sentimentale* et il écrit, le 1^{er} février : « je pense sans cesse à mon roman ; je me suis même trouvé samedi dans une des situations de mon héros. Je rapporte à cette œuvre (suivant mon habitude) tout ce que je vois et ressens » (*ibid.*, p. 374), ce qui ne signifie pas, bien entendu, que l'entreprise soit autobiographique. Il continue à travailler au plan qu'il « commence à comprendre » (*ibid.*, p. 389), notamment en compagnie de Louis Bouilhet, en mai : « Nous en étions, le soir, plus brisés l'un et l'autre que si nous eussions cassé du caillou. [...] L'idée principale s'est dégagée et maintenant c'est clair. Mon intention est de commencer à écrire, pas avant le mois de septembre » (*ibid.*, p. 393).

§7 C'est bien ce qu'il fera, se mettant à son premier chapitre et se couchant « régulièrement à 3 heures du matin » (*ibid.*, p. 408), continuant à travailler avec Bouilhet, même quand il se trouve à Paris⁸. En mai 1865, il annonce avoir bientôt fini son quatrième chapitre (*ibid.*, p. 440) et continue au même rythme : la première partie (six chapitres) est achevée en janvier 1866 (*ibid.*, p. 479).

§8 Le premier chapitre de la seconde partie, relatant le retour de Frédéric à Paris après son exil à Nogent-sur-Seine, est long, et Flaubert prévoit de ne le terminer qu'en mai, juste avant de revenir à Croisset, tout en se désolant : « Le 2^e et le 3^e me demanderont plus d'un an ! » (*ibid.*, p. 486).

§9 En septembre 1866, il travaille au second chapitre « de son interminable livre » (*ibid.*, p. 524) et le 17 mars 1867 il atteint le milieu de la seconde partie, espérant être venu à bout de son troisième chapitre « vers Pâques » (*ibid.*, p. 617) ; il le finit début juin et prépare le plan du quatrième chapitre « où les faits surabondent », se plaignant de ne pas encore avoir trouvé « la liaison qui doit les rendre vraisemblables » (*ibid.*, p. 652).

§10 En octobre le chapitre est écrit, c'est « le plus long de tous : 50 pages ! » déclare Flaubert qui pense achever sa seconde partie pour « la fin de février » (*ibid.*, p. 694) ; fin janvier 1868, il en est « à peu près à la fin », venant de « bâcler les huit dernières pages » (*ibid.*, p. 725) et, de Paris, il retravaille le plan de la troisième partie : le 14 mars il en commence le premier chapitre (*ibid.*, p. 734).

§11 De retour à Croisset en mai il continue l'écriture du chapitre ; c'est l'un des plus difficiles du roman car c'est là que sont concentrés les principaux événements de 1848, de

⁷En fait, Flaubert retravaillera plusieurs fois le texte du *Château des cœurs* dans l'espoir de voir la féerie représentée, jusqu'à sa parution dans *La Vie moderne* en 1880.

⁸Lettre du 5 mai 1865 à sa nièce Caroline : « J'attends en ce moment Monseigneur, qui va passer toute la journée et la soirée avec moi. – Nous avons à travailler ensemble, ainsi que demain » (*Corr.* III, p. 436).

février à juin, et, alors qu'il dit à sa nièce être en train de préparer la fin de son chapitre le 21 août 1868 (*ibid.*, p. 791), il ne le terminera vraiment qu'en octobre, ayant la « tête cuite » : « Depuis mon retour ici, mes plus longues nuits n'ont pas dépassé cinq heures » (*ibid.*, p. 811)⁹.

§12

Le second chapitre concernant la soirée chez les Dambreuse, où sont rassemblés de nombreux personnages, est écrit bien plus rapidement, puisqu'il est achevé le samedi 31 octobre tandis que l'auteur espère « commencer le suivant » le lundi qui vient (*ibid.*, p. 819).

§13

En mars 1869, alors qu'il continue la rédaction de son « odieux bouquin », Flaubert commence à entrevoir la fin, espérant « qu'elle arriv[er]a dans trois mois » (*Corr.* IV, p. 26), et comme d'habitude il voit juste : à Paris, le dimanche 16 mai à « 5 heures moins 4 minutes » du matin il écrit à Jules Duplan, triomphant : « Fini ! mon vieux ! – Oui, mon bouquin est fini ! Ça mérite que tu lâches ton emprunt et que tu viennes m'embrasser. Je suis à ma table, depuis hier, 8 heures du matin. – La tête me pète. N'importe ! J'ai un fier poids de moins sur l'estomac » (*ibid.*, p. 45).

§14

Il passe ensuite toute la semaine à « recaler » son manuscrit¹⁰ qu'il donne à copier le 24 mai (*ibid.*, p. 46). La copie est achevée début juin (*ibid.*, p. 49) et Flaubert peut rentrer à Croisset, où il reprend *La Tentation de saint Antoine*, suivant le principe de l'alternance des sujets modernes et antiques auquel il s'est habitué depuis *Madame Bovary*¹¹. Il déclare ne plus penser à son roman (*ibid.*, p. 60), qu'il relit cependant fin juillet « pour en effacer les fautes de français et ôter à la critique malveillante le plus de prétextes

⁹Il lui faudra pour cela attendre les informations que lui envoie Du Camp dans la première quinzaine d'octobre 1868 (voir *Corr.* III, p. 864-865) ; dans la lettre à sa nièce Caroline du 20 octobre, Flaubert dit être « indigné » de ne pas avoir les renseignements qu'il a « demandés plusieurs fois » (*ibid.*, p. 812).

¹⁰C'est-à-dire le corriger encore. Il est intéressant de voir que Flaubert utilise la même expression à propos de *L'Éducation sentimentale* de 1845, de manière plus détaillée : « il faudrait pour *L'Éducation* récrire ou du moins recaler l'ensemble, refaire deux ou trois chapitres et, ce qui me paraît le plus difficile de tout, écrire un chapitre qui manque, où l'on montrerait comment fatalement le même tronc a dû se bifurquer, c'est-à-dire pourquoi telle action a amené ce résultat dans ce personnage plutôt que telle autre. Les causes sont montrées, les résultats aussi ; mais l'enchaînement de la cause à l'effet de l'est point. Voilà le vice du livre, et comment il ment à son titre » (lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Corr.* II, *op. cit.*, 1980, p. 30 ; voir à ce propos J. Bruneau, *ibid.*, n. 3, p. 1038). Entretemps, bien sûr, Flaubert a pu réfléchir énormément à l'esthétique, notamment lors de son travail sur *Madame Bovary* (il est en train de rédiger le roman quand il écrit cette lettre) ; pour le texte de la maturité, le fait de *recaler* consiste surtout à faire des suppressions, comme en témoigne le manuscrit autographe.

¹¹« La joie de n'avoir plus à peindre et à faire parler des bourgeois me rend allègre en dépit de tout », écrit Flaubert à George Sand le 5 juillet (*Corr.* IV, p. 63).

possibles » (*ibid.*, p. 79)¹².

§15

De retour à Paris le 7 août, Flaubert doit s'occuper à la fois des affaires de Bouilhet (tâcher de faire jouer *Mademoiselle Aïssé*, souscription, etc.), de préparer son déménagement au 4, rue Murillo et de corriger les épreuves de *L'Éducation sentimentale* (dès le 18 ; voir *Corr.* IV, p. 91) ; en octobre il va même tous les jours chez Michel Lévy pour hâter la tâche (*ibid.*, p. 114)¹³. Mi-novembre, des fragments de *L'Éducation sentimentale* paraissent dans une « trentaine de journaux » (*ibid.*, p. 127) et le roman est publié le 17 de ce mois¹⁴.

§16

La *Correspondance* devient dès lors le miroir de la réception critique à l'époque. Non seulement le roman se vend mal mais de plus, malgré de rares articles positifs¹⁵, Flaubert est accablé par une critique hostile. Signalons en particulier les éreintements d'Amédée de Cesena (*Le Figaro*, 20 novembre), de Jules Barbey d'Aurevilly (*Le Constitutionnel*, 29 novembre), de Francisque Sarcey (deux articles dans *Le Gaulois*, 3 et 4 décembre), de Saint-René-Taillandier (*Revue des Deux Mondes*, 15 décembre) ; quant à Amélie Bosquet, l'amie rouennaise pour qui l'écrivain avait fait tant d'efforts, en particulier pour recommander ses manuscrits, elle publie deux articles très négatifs dans *Le Droit des femmes* (11 et 18 décembre), même si elle y reconnaît le talent de Flaubert.

§17

En désespoir de cause, ce dernier demande son aide à George Sand, qui s'exécute immédiatement ; son article paraît dans *La Liberté* du 22 décembre. Le 23 décembre,

¹²C'est qu'il a entretemps reçu les remarques de Du Camp (qui s'était donc substitué à Louis Bouilhet malade) à propos du style mais aussi de détails réalistes ou historiques ou encore de scènes qu'il détestait particulièrement (comme celle du duel) ou qu'il trouvait trop stéréotypées (tel le bal costumé chez Rosanette) ; voir à ce propos *Corr.* IV, p. 1006-1011, ainsi que la note de J. Bruneau p. 1077, et surtout l'article de P.-M. Wetherill, « Le dernier stade de la composition de *L'Éducation sentimentale* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LXXVIII, 3, juillet 1968, p. 233-252. Noter que la maîtresse de Du Camp, Adèle Husson (le « Mouton ») envoie aussi des remarques à Flaubert, et il les suit souvent pour corriger son texte (voir *Corr.* IV, p. 1071-1072).

¹³La mort de Sainte-Beuve, survenue le 13 octobre, l'afflige, et il écrit le lendemain à sa nièce Caroline : « Quoique celui-là ne fût pas un intime, sa disparition de ce monde m'afflige profondément. Le cercle des gens avec lesquels je peux causer se rétrécit. La petite bande diminue, les rares naufragés du radeau de la *Méduse*, s'anéantissent. J'avais fait *L'Éducation sentimentale*, en partie pour Sainte-Beuve. Il sera mort sans en connaître une ligne ! Bouilhet n'en a pas entendu les deux derniers chapitres » (*Corr.* IV, p. 112).

¹⁴Voir la note de J. Bruneau, *Corr.* IV, p. 1117-1120, qui cite des extraits de lettres à Flaubert à propos du roman qu'il avait envoyé à leurs auteurs, tels Louis Boivin-Champeaux, Ernest Chesneau, Paul Chéron, Alphonse Cordier, les Goncourt, Hugo, Jeanne de Tourbey.

¹⁵Notamment ceux de Jules Levallois dans *L'Opinion nationale* (22 novembre), de Paul de Léoni dans *Le Pays* (26 novembre), de Zola dans *La Tribune* (28 novembre) et d'Alfred Darcel dans le *Journal de Rouen* (3 décembre) ; l'article de Théodore de Banville, que Flaubert remercie (*Corr.* IV, p. 132), est plutôt neutre.

Flaubert quitte Paris pour se rendre chez la romancière ; c'est la première fois qu'il va à Nohant. Après son séjour, Sand lui écrit : « On continue à abîmer ton livre. Ça ne l'empêche pas d'être un beau et bon livre. Justice se fera plus tard, justice se fait toujours. Il n'est pas arrivé à son heure, apparemment ; ou plutôt, il y est trop arrivé. Il a trop constaté le désarroi qui règne dans les esprits. Il y a froissé la plaie vive. On s'y est trop reconnu » (*Corr.* IV, p. 151). Elle avait raison, mais il faudra pour que justice se fasse attendre surtout la vague structuraliste des années soixante (comme dans le cas de *Bouvard et Pécuchet*, d'ailleurs).

§18

À l'été 1879, Flaubert corrige *L'Éducation sentimentale* dans la perspective de sa réédition chez Charpentier (il paraît en novembre 1879, portant la date de 1880)¹⁶. Tourgueneff relit le roman, qu'il considère un « diamant » comportant cependant une « tache » : la « description du *chant* de Mme Arnoux » dans la scène du premier dîner au chapitre IV (*Corr.* V, p. 741). Voici le passage en question :

Sa voix de contralto prenait dans les cordes basses une intonation lugubre qui glaçait, et alors sa belle tête, aux grands sourcils, s'inclinait sur son épaule ; sa poitrine se gonflait, ses bras s'écartaient, son cou d'où s'échappaient des roulades se renversait mollement comme sous des baisers aériens ; elle lança trois notes aiguës, redescendit, en jeta une plus haute encore, et, après un silence, termina par un point d'orgue (p. 106).

§19

La réponse de Flaubert est très intéressante, car d'une part elle se base sur le réalisme, mais d'autre part elle dénonce ses personnages et avoue une inspiration autobiographique :

Sans doute, le passage en question n'est pas fort ! Je le trouve même un peu *coco*. Cependant, une voix de contralto peut faire des effets de *haut*, témoins l'Alboni ? [...] Notez pour me disculper que mon héros n'est pas un musicien, et que mon héroïne est une personne médiocre. N'importe ! Ce paragraphe, entre nous, m'a toujours embêté. En le faisant j'ai dû être gêné par des souvenirs contradictoires (*Corr.* V, p. 745).

¹⁶ Les variantes ont été publiées par P.-M. Wetherill dans son édition du roman (Paris, Classiques Garnier, 1984, p. 509-581) ; on peut y voir qu'une fois encore Flaubert travaille principalement par suppressions. C'est l'édition parue chez Charpentier qui est utilisée pour le texte des éditions modernes de *L'Éducation sentimentale*. Voir la mise au point de Stéphanie Dord-Crouslé dans son édition, « Note sur la présente édition », *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, « GF », 2013, p. 32-38.

DOUTES PERMANENTS

§20

Une constante de l'écriture flaubertienne, qui n'est d'ailleurs pas spécifique à *L'Éducation sentimentale* puisqu'on la rencontre déjà pour la rédaction de *Madame Bovary* et de *Salammbô* (et elle réapparaîtra lors des longues années de travail sur *Bouvard et Pécuchet*), c'est qu'elle se met constamment en doute : « Je me suis remis à travailler. Mais ça ne va pas du tout ! J'ai peur de n'avoir plus aucun talent et d'être devenu un pur crétin, un goitreux des Alpes » (*Corr.* III, p. 388), même lorsqu'elle définit clairement ses buts (histoire morale, passion inactive, vérité du sujet, manque d'action, temporalité, etc.) :

Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ; « sentimentale » serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion ; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. Le sujet, tel que je l'ai conçu, est, je crois, profondément vrai, mais, à cause de cela même, peu amusant probablement. Les faits, le drame manquent un peu ; et puis l'action est étendue dans un laps de temps trop considérable. Enfin, j'ai beaucoup de mal et je suis plein d'inquiétudes (*ibid.*, p. 409).

§21

Quelques semaines plus tard, le 20 octobre 1864, Flaubert y revient encore : « Je suis écrasé par les difficultés de mon livre. Ai-je vieilli ? Suis-je usé ? Je le crois. [...] Depuis sept semaines j'ai écrit quinze pages et encore ne valent-elles pas grand-chose... » (*ibid.*, p. 410), d'autant qu'il est persuadé que ce qu'il fait est contraire à l'art : « Ce qui me désole, au fond, c'est la conviction de faire une chose inutile, je veux dire contraire au but de l'art, qui est *l'exaltation vague*. Or, avec les exigences scientifiques que l'on a maintenant et un sujet bourgeois, la chose me semble radicalement impossible. La beauté n'est pas compatible avec la vie moderne » (*ibid.*, p. 416) ; il déclare d'ailleurs ne plus vouloir s'en mêler (*ibid.*), alors qu'il y reviendra pourtant avec *Bouvard et Pécuchet* et recommencera les mêmes plaintes !

§22

Du reste, plus il avance dans son roman, plus il avoue éprouver des difficultés (et non le contraire), comme dans telle lettre à Amélie Bosquet du 2 août 1865 : « je me suis embarqué dans un sujet inextricable, par sa simplicité et son abondance. Plus je vais, moins j'ai de la facilité. J'ai passé hier 10 heures consécutives pour faire trois lignes, et qui ne sont pas faites ! » (*ibid.*, p. 451) ; et un an plus tard il est persuadé que son roman sera « médiocre, la conception étant mauvaise », et déclare vouloir prendre sa revanche « dans un autre, où je n'aurai plus de bourgeois, car le cœur m'en lève de dégoût » (*ibid.*, p. 518)¹⁷. Il pense même en devenir fou : « Je suis *brisé* mon pauvre vieux. J'ai aujourd'hui

¹⁷ Même son de cloche dans une lettre du 22 septembre 1867 : « je suis terriblement inquiet de ce livre.

travaillé sans discontinuer depuis 4 heures de l'après-midi (il en est près de trois du matin) et cela pour deux lignes qui ne sont pas faites. C'est à en devenir fou, par moments ! » (*ibid.*, p. 565), tout en exagérant sans doute quand il affirme qu'il n'a aucune idée à propos de la valeur de ce qu'il fait : « qu'on me pendre si j'ai une idée sur la valeur de la chose ! Voilà ce qu'il y a d'atroce dans ce bouquin, il faut que tout soit fini pour savoir à quoi s'en tenir. Pas de Scène Capitale, *pas de morceau*, pas même de métaphores, car la moindre broderie emporterait la trame » (*ibid.*, p. 600)¹⁸, ce qui pourrait être d'ailleurs contredit par de nombreux passages du roman, comme l'« apparition » de Mme Arnoux :

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu (p. 47),

§23

ou encore la prise des Tuileries lors des journées de février 1848¹⁹ :

C'était le peuple. Il se précipita dans l'escalier, en secouant à flots vertigineux des têtes nues, des casques, des bonnets rouges, des baïonnettes et des épaules, si impétueusement que des gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé par une marée d'équinoxe, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible. En haut, elle se répandit, et le chant tomba (p. 429).

Sa conception me paraît vicieuse ? » (*ibid.*, p. 690) ou dans une autre du 30 octobre : « j'ai peur que la conception n'en soit vicieuse, ce qui est irrémédiable. Des caractères aussi mous intéresseront-ils ? » (*ibid.*, p. 697) ou, un an plus tard, dans une lettre du 27 octobre 1868 : « je ne suis pas sans de violentes inquiétudes sur la *Conception* de mon roman ? Mais il est trop tard pour y rien changer ! » (*ibid.*, p. 814). Ce qui est remarquable dans ces exemples, c'est que malgré ces nombreux doutes sur une conception qu'il a pourtant longuement réfléchi et définie, Flaubert continue dans la même voie ; il en ira d'ailleurs de même pour *Bouvard et Pécuchet*. Il ne faut pas oublier en effet que selon lui « *Tout dépend de la conception* » (*Corr.* II, p. 157 ; c'est Flaubert qui souligne, quand il conseille à Louise Colet de réfléchir « avant d'écrire »).

¹⁸Voir aussi la lettre du 17 mars 1867 : « Tu me demandes si je suis content de ce qui est fait ? Franchement je n'en sais rien. Je ne puis avoir sur le livre d'opinion définitive avant un an ! » (*ibid.*, p. 617).

¹⁹À propos de cette scène, rappelons que Flaubert s'est rendu au bal des Tuileries le 10 juin 1867 et qu'il a donc pu revoir l'intérieur du palais où il était allé en février 1848 pour assister aux événements ; ses souvenirs sont donc bien vivaces quand il conçoit l'épisode quelques mois plus tard (voir *Corr.* III, p. 649). Il écrit d'ailleurs à George Sand, deux jours après : « J'ai passé 36 heures à Paris au commencement de cette semaine, pour assister au Bal des Tuileries. Sans blague aucune, c'était splendide. Paris, du reste, tourne au colossal. Cela devient fou et démesuré » (*ibid.*, p. 653).

§24

C'est d'ailleurs à propos de ce premier chapitre de la troisième partie que Flaubert énonce l'un de ses problèmes principaux, celui des emboîtements (par la suite, la *Correspondance* ne mentionnera plus ses doutes) :

j'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48 !
J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans. C'est là le défaut du genre historique. Les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction, surtout quand ceux-là ont des passions modérées. On s'intéressera moins à Frédéric qu'à Lamartine ? – et puis, quoi choisir parmi les Faits réels ? Je suis perplexe.
C'est dur ! (*Corr.* III, p. 34),

§25

et l'on peut penser par exemple à l'apparition du maréchal Gérard, simple anonyme dans le roman à cause du point de vue limité de Frédéric (ou de la foule : « on aperçut ») : « Au milieu de la houle, par-dessus des têtes, on aperçut un vieillard en habit noir sur un cheval blanc, à selle de velours. D'une main, il tenait un rameau vert, de l'autre un papier, et les secouait avec obstination. Enfin, désespérant de se faire entendre, il se retira » (p. 426-427).

§26

Quant à Lamartine, il demeure bien *au fond*, même s'il est mentionné plusieurs fois dans ce chapitre : « On se redit, pendant un mois, la phrase de Lamartine sur le drapeau rouge, "qui n'avait fait que le tour du Champ de Mars, tandis que le drapeau tricolore", etc. » (p. 437 ; le « etc. » souligne d'ailleurs le cliché), ou, du point de vue de Regimbart : « Le nom seul de Lamartine lui faisait hausser les épaules » (p. 439) ou de M. Dambreuse : « En revanche, il admirait beaucoup Lamartine, lequel s'était montré "magnifique, ma parole d'honneur, quand, à propos du drapeau rouge..." – Oui ! je sais, dit Frédéric » (p. 442, avec un effet d'ironie identique à celui de la première occurrence), ou de Rosanette : « Quant à Lamartine, comment veux-tu qu'un poète s'entende à la politique ? » (p. 460), ou encore de M. Dambreuse, juste avant les journées de Juin : « Le banquier haïssait particulièrement Lamartine (pour avoir soutenu Ledru-Rollin), et avec lui Pierre Leroux, Proudhon, Considérant, Lamennais, tous les cerveaux brûlés, tous les socialistes » (p. 473), ou au troisième chapitre, où l'on notera l'effet comique de la comparaison : « M. Dambreuse, tel qu'un baromètre, en exprimait constamment la dernière variation. On ne parlait pas de Lamartine sans qu'il citât ce mot d'un homme du peuple : "Assez de lyre" » (p. 536).

« TOUT SAVOIR »

§27

La formule apparaît dans une lettre à Sainte-Beuve, où Flaubert lui demande conseil à propos de lectures à faire (en 1866) : « Pourriez-vous me dire ce qu'il faut lire pour connaître un peu le mouvement néo-catholique vers 1840 ? Mon histoire s'étend de 1840 au Coup d'État. J'ai besoin de tout savoir, bien entendu, et, avant de m'y mettre, d'entrer dans l'atmosphère du temps » (*Corr.* III, p. 484), et l'on voit bien que la documentation, essentielle à *L'Éducation sentimentale* comme à toute œuvre de Flaubert, n'est pas seulement limitée par un simple souci de réalisme²⁰, mais constitue aussi un stimulus : il s'agit pour l'auteur, possédant ce savoir, de parvenir à vivre dans une « atmosphère » à reconstituer (vingt ans après, dans le cas de ce roman).

§28

D'ailleurs, les lectures et les prises de notes interviennent très tôt dans la genèse de l'œuvre. En effet, c'est parallèlement au travail du plan, alors qu'il se trouve à Paris, en mai 1864, que Flaubert commence ses « ennuyeuses recherches » : « Mes séances à la Bibliothèque impériale ne sont pas douces, d'autant plus que je me prive à peu près de déjeuner afin d'y arriver de meilleure heure » (*ibid.*, p. 394). En juillet, il en est à ses lectures socialistes, qui l'exaspèrent : « du Fourier, du Saint-Simon, etc. Comme tous ces gens-là me pèsent ! Quels despotes ! et quels rustres ! Le socialisme moderne *pue le pion*. [...] Le trait commun qui les rallie est la haine de la liberté et de la Révolution française » (*ibid.*, p. 400), et l'indignent : « *Tous*, Saint-Simon, Leroux, Fourier et Proudhon, sont engagés dans le Moyen Âge jusqu'au cou ; *tous* (ce qu'on n'a pas observé) croient à la révélation biblique » (*ibid.*, p. 401). Flaubert s'en servira notamment pour le personnage de Sénecal, « le socialiste » (p. 228) : « Il connaissait Mably, Morelly, Fourier, Saint-Simon, Comte, Cabet, Louis Blanc, la lourde charretée des écrivains socialistes, ceux qui réclament pour l'humanité le niveau des casernes, ceux qui voudraient la divertir dans un lupanar ou la plier sur un comptoir » (p. 224-225), dans des passages où la fameuse impersonnalité flaubertienne se fait peu sentir (voir toute la scène du déjeuner chez Frédéric, p. 225-236)²¹.

²⁰Qu'Alberto Cento a qualifié de « réalisme documentaire » ; voir *Il realismo documentario nell' « Éducation sentimentale »*, Napoli, Liguori Editore, 1967.

²¹Voir également la scène au *Club de l'intelligence* : « et, comme chaque personnage se réglait alors sur un modèle, l'un copiant Saint-Just, l'autre Danton, l'autre Marat, lui, il tâchait de ressembler à Blanqui, lequel imitait Robespierre. Ses gants noirs et ses cheveux en brosse lui donnaient un aspect rigide, extrêmement convenable » (p. 450 ; voir aussi p. 552). N'oublions pas de plus que c'est lui qui, lors du coup d'État, assassine Dussardier (p. 614-615), républicain au grand cœur qui s'est mis du mauvais côté pendant les journées de Juin : « Peut-être qu'il aurait dû se mettre de l'autre bord, avec les blouses ; car enfin on leur avait promis un tas de choses qu'on n'avait pas tenues. Les vainqueurs détestaient la République ; et puis, on s'était montré bien dur pour eux ! Ils avaient tort, sans doute, pas tout à fait, cependant ; et le brave garçon était torturé par cette idée qu'il pouvait avoir combattu la justice » (p. 500).

§29

Chaque fois qu'il va à Paris Flaubert reprend ses recherches ; en février 1865 par exemple, il est perdu « au milieu des vieux journaux et des marchands de tableaux » et « étudie en même temps l'histoire de la gravure » (*Corr.* III, p. 424-425), en avril 1866 il lit les « journaux de l'année 1847 » dans les « bibliothèques publiques » et n'écrit pas du tout : « Rien n'est plus ennuyeux ni plus pénible que de travailler dans ces grandes halles. On y a froid. On y est mal assis. On y fait du bruit » (*ibid.*, p. 491), en février 1867 il s'occupe « exclusivement de l'histoire de 48 » (*ibid.*, p. 610)²² et en décembre du croup, à cause de la maladie du fils de Mme Arnoux qui empêche cette dernière d'aller au rendez-vous fixé par Frédéric rue Tronchet à la fin de la seconde partie (voir p. 413-419)²³ ; en décembre 1868 il passe encore plusieurs jours à Paris pour « chercher des renseignements » (*Corr.* IV, p. 4) ainsi qu'en janvier 1869 à propos des enterrements (il s'agit de la mort de M. Dambreuse), des « pompes funèbres », de la « saisie mobilière et procédure » (*ibid.*, p. 17)²⁴.

§30

Ainsi s'expliquent les innombrables demandes de renseignements que Flaubert envoie à des correspondants susceptibles de l'éclairer. Elles touchent absolument tous les sujets : la *Revue du progrès* et *Le Monde* que l'écrivain espère faire « tirer subrepticement » du Sénat s'il en possède la publication et si elle durait encore en 1847 (*Corr.* III, p. 766), les « actes de vandale et d'épicier commis par le père Louis-Philippe dans Versailles [...], rallongements ou diminutions de tableaux » ainsi que « quelques bonnes flouteries en matière d'art » (*ibid.*, p. 499)²⁵, un journal dont il aimerait bien avoir « une

²²Il doit lire « encore quelques journaux sur 48 » en juillet 1868 (*Corr.* III, p. 764).

²³« En fait de lectures, je me suis livré, dernièrement, à l'étude du croup. Il n'y a pas de style plus long et plus vide que celui des médecins ! » (*ibid.*, p. 709). Ses notes sur le *Traité des maladies des enfants* de Barthez et Rilliat se trouvent dans les dossiers du roman à la BnF (N.A.F. 17611 f^o 158). Flaubert a aussi suivi de près le texte du docteur Trousseau, comme l'a montré René Dumesnil dans son édition de *L'Éducation sentimentale* (Paris, Belles Lettres, 1942, t. 2, p. 348-349) ; contrairement à ce qu'on lit souvent, les deux pages de notes de Flaubert ne figurent pas dans les dossiers, mais sont dans une collection privée. Trousseau écrit : « Il arrive [...] non pas souvent mais peut-être une fois sur six ou huit, que, dans un effort de vomissement ou de toux, le larynx se dégage tout à coup, l'enfant ou l'adulte rendant des lambeaux de fausses membranes ou des tubes membraneux provenant de la trachée ou de la glotte. À l'instant même le calme renaît absolument comme il renaît après la trachéotomie » (A. Trousseau, *Clinique médicale de l'Hôtel-Dieu de Paris*, J.-B. Baillière & Fils, 2^e éd., 1865, t. 1, p. 345). C'est la solution qu'a choisie Flaubert pour faire guérir Eugène Arnoux : voir p. 418-419.

²⁴Voir à ce propos le Carnet 8, *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 435-447.

²⁵Demande intéressante, car Flaubert écrit à sa sœur le 25 juillet 1842 : « Figure-toi en effet que ce porc-là, trouvant qu'un tableau de Gros n'était pas assez grand pour remplir un panneau de muraille, a imaginé d'arracher un côté du cadre et de faire ajouter deux ou trois pieds de toile peinte par un artiste quelconque » (*Corr.* I, *op. cit.*, 1973, p. 119), mais bien sûr cette lettre date de quelque vingt ans auparavant.

petite physiologie » (*ibid.*, p. 550) : « c'est un journal d'art tel qu'un *Artiste* inférieur que l'on veut transmuter en journal politique. J'ai donc besoin de connaître *l'intérieur d'une feuille* artistique » (*ibid.*)²⁶.

§31

Flaubert demande à George Sand son article sur les faïences (*ibid.*, p. 604) ; pour les affaires en bourse de Frédéric, il consulte Ernest Feydeau (*ibid.*, p. 583)²⁷ et Maurice Schlesinger à propos du *Club des femmes* où il avait joué un rôle (*ibid.*, p. 627)²⁸ ; il rappelle à Jules Duplan d'aller au café Anglais demander le menu de 1847 (*ibid.*, p. 651)²⁹ et cherche des renseignements pour savoir où situer son duel « au Bois de Boulogne » (*ibid.*, p. 686)³⁰ ; Barbès lui envoie également des informations à propos des mauvais traitements dont il a été victime (*ibid.*, p. 692)³¹. C'est encore Duplan que Flaubert sollicite à propos du « tableau d'intérieur d'ouvrier pour contraster avec un autre qui vient après, celui du dépuclage de Notre Héroïne dans un endroit luxueux » (*ibid.*, p. 794)³², ainsi que pour le retour de Frédéric à Paris après l'épisode de Fontainebleau (*ibid.*, p. 795)³³, pour le vol de la Vatnaz (*ibid.*, p. 833)³⁴, pour la « maison d'accouchement des environs

Voir le discours de Pellerin : « Et le musée de Versailles ! [...] Ces imbéciles-là ont raccourci un Delacroix et rallongé un Gros ! » (p. 230-231).

²⁶ Il s'agit du journal *L'Art*, d'Hussonnet, que Deslauriers veut transformer en journal politique (p. 250-251). Il n'en fera rien, Frédéric donnant à Arnoux les 15 000 francs promis (p. 288). *L'Art* est transformé, mais différemment : « Son journal, qui ne s'appelait plus *L'Art*, mais *le Flambar*, avec cette épigraphe : "Canonnières, à vos pièces !" ne prospérant nullement, il avait envie de le transformer en revue hebdomadaire » (p. 329).

²⁷ « Trois jours après la fin de juin, les actions du Nord ayant fait quinze francs de hausse, comme il en avait acheté deux mille l'autre mois il se trouva gagner trente mille francs » (p. 357).

²⁸ « Un jour, elle arriva tout indignée contre Hussonnet, qui venait de se permettre des polissonneries, au club des femmes » (p. 461).

²⁹ Ce menu fait partie du discours de Rosanette dans la scène au café Anglais : « un turban de lapins à la Richelieu et un pudding à la d'Orléans », « un turbot à la Chambord », puis, à l'indirect : « La Maréchale se décida pour un simple tournedos, des écrevisses, des truffes, une salade d'ananas, des sorbets à la vanille » (p. 326).

³⁰ « On délibéra si l'on irait à la croix Catelan ou sous les murs de Bagatelle. Enfin, on prit à droite ; et on s'arrêta dans une espèce de quinconce, entre des pins » (p. 348).

³¹ « Pour transférer Barbès dans un cachot, on l'a tiré par les jambes, par les cheveux ! On lui piétinait le corps, et sa tête rebondissait à chaque marche tout le long de l'escalier » (p. 354).

³² Enfance de Rosanette dans l'épisode de Fontainebleau (p. 484-488).

³³ Comme nous l'avons vu, c'est Du Camp qui répond à Flaubert (Duplan étant malade) ; Feydeau lui a également donné des renseignements (voir *Corr.* III, p. 814-815 ; voir aussi *ibid.*, p. 824, lettre où Flaubert lui demande des informations sur « une société ayant pour but de fournir des ornements au culte catholique, soutanes, reliques, etc. »).

³⁴ Flaubert le remercie le 14 janvier 1869 : « ce que tu m'envoies sur la Vatnaz est parfait » (*Corr.* IV, p. 8) ; le nom du personnage n'est pas encore fixé (voir p. 585-586).

§32

de Paris » (*Corr.* IV, p. 7)³⁵ ; les Goncourt, quant à eux, sont mis à contribution au sujet des « portraits d'enfants » (*ibid.*, p. 30)³⁶.

La *Correspondance* est donc un outil très utile pour appréhender la genèse de *L'Éducation sentimentale* (comme de chaque œuvre de Flaubert : après tout, il trouve sa méthode alors qu'il est en train d'écrire *Madame Bovary* et la suit ensuite rigoureusement, à peu de variations près). Elle permet en effet d'établir la chronologie de la rédaction (et parfois de la rétablir : la plupart des « plans » du Carnet 19 ne datent pas de 1863³⁷ mais bien de 1862) et de montrer la méthode de l'écrivain au travail, avec des doutes constants à propos de la conception du récit et l'importance de la documentation, qui ira s'exacerbant : Flaubert ne déclarera-t-il pas, à propos de *Bouvard et Pécuchet*, avoir lu « plus de 1 500 » volumes, si bien que son « dossier de notes a 8 pouces de hauteur » (*Corr.* V, p. 796) ?

Quelques mots à propos de : Éric Le Calvez

Professeur à Georgia State University (Atlanta, USA) et membre associé de l'Équipe Flaubert à l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (CNRS, Paris). Spécialiste du dix-neuvième siècle, il concentre surtout ses recherches sur Flaubert, dans la perspective d'une poétique génétique traitant des transformations de l'écriture dans les brouillons. Il a publié sept ouvrages (dernier en date : *Genèses flaubertiennes*, Amsterdam – New York, Rodopi, « Faux Titre », 2009) et dirigé un *Dictionnaire Gustave Flaubert* (Classiques Garnier, 2017) ainsi qu'un recueil d'articles sur *Flaubert voyageur*, à paraître chez le même éditeur.

³⁵Puis Flaubert se ravise, lui disant qu'il ira à Paris la semaine suivante (*ibid.*, p. 11). Il a pris des notes dans son Carnet 12 ; voir *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 413-414.

³⁶Il s'agit du bébé mort de Rosanette, dont Pellerin rate le portrait : « Le rouge, le jaune, le vert et l'indigo s'y heurtaient par taches violentes, en faisaient une chose hideuse, presque dérisoire » (p. 599) ; pour la scène où il peint l'enfant (p. 593-594), Flaubert s'est inspiré à la fois de la réponse des Goncourt et de celle de son ami Johanny Maisiat (publiées par J. Bruneau, n. 1 et 2, *Corr.* IV, p. 1056-1057), qui l'avait également aidé pour le portrait de Rosanette (voir p. 247-248, p. 330).

³⁷Voir M.-J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Nizet, 1950, p. 141.

Pour citer cet article

Éric Le Calvez, « La Correspondance, miroir de la genèse de L'Éducation sentimentale », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 11/12/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/248>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/250>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Personnages secondaires et rôles principaux dans *L'Éducation sentimentale*

Jeffrey Thomas

« Les héros ne sentent pas bon^a ! »

G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869)

^aG. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (éd. P.-M. de Biasi), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2002, p. 429. Toutes les citations ultérieures seront entre parenthèses dans le corps du paragraphe. Je remercie Violaine Peladan et Nathan Germain pour leurs commentaires.

§I

Alors que Flaubert rédige la première partie de *L'Éducation sentimentale* en 1864, il annonce dans une lettre à Mlle Leroyer de Chantepie ses intentions plus vastes pour son projet romanesque : « Me voilà maintenant attelé depuis un mois à mon roman de mœurs modernes qui se passera à Paris. Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ; “sentimentale” serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion ;

mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive¹ ». Cette histoire *sentimentale* est difficile à catégoriser : tantôt un drame romantique sous la forme d'un *Bildungsroman* (roman d'apprentissage) qui suit le parcours du jeune bachelier Frédéric Moreau à Paris ; tantôt un roman sur l'histoire politique française de la génération de 1848, qui a vécu la chute de la Monarchie de Juillet et la proclamation de la Deuxième République.

§2

Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert défait nos attentes vis-à-vis du *personnage principal* afin de valoriser ceux qui l'entourent, les personnages dits normalement *secondaires*, à tel point que ces deux étiquettes ne sont plus porteuses de sens. La modernité de ce roman se trouve aussi dans notre désir d'en savoir plus sur ces personnages, d'aller à leur rencontre en dépit des nombreux obstacles auxquels le texte nous confronte ; c'est un roman qui exige un lecteur attentif et actif. La difficulté de lecture du roman vient du fait qu'il se construit à partir de drames différents qui constituent des récits multiples et entrelacés où de nombreux personnages se mêlent et se croisent. Ces trajectoires ne dépendent pas pour autant de Frédéric Moreau, la conscience centrale du roman : à titre d'exemple, Frédéric n'encourage guère la passion politique et révolutionnaire de Dussardier, et ce n'est pas sa présence qui détermine l'héritage de Cécile Dambreuse, fille illégitime de M. Dambreuse qui passe pour être sa nièce. L'entremêlement des couches narratives fait en sorte que le roman complique nos efforts d'analyse car il a sa propre structure et sa propre logique. Ce à quoi nous nous attendions de tel ou tel personnage ne se réalise pas dans le roman de Flaubert. Les portraits restent incomplets parce que Frédéric Moreau ne pose pas de questions aux autres, et quand il le fait c'est souvent trop tard : pensons ici à l'exemple où Frédéric met longtemps avant de demander à Rosanette si elle avait accompagné Jacques Arnoux « un soir, au théâtre du Palais-Royal » (p. 75) ou bien au mystère de l'identité de l'ami de Regimbart, le dénommé Compain².

§3

Dans cette étude, nous allons nous pencher sur le statut des personnages secondaires dans ce roman. Tout d'abord, nous regarderons les premiers scénarios du roman dans le Carnet 19 où Flaubert esquisse ses idées et ses plans. Ensuite, nous allons passer à un problème particulier à Flaubert, le fait de *nommer* ses personnages. Finalement, nous analyserons deux présences dans le roman qui restent souvent à la périphérie, Dussardier et Regimbart.

¹G. Flaubert, *Correspondance* (éd. J. Bruneau), t. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 409. Toute référence ultérieure à la *Correspondance* se fera entre parenthèses.

²Voir « Compain » in *Dictionnaire Gustave Flaubert* (dir. É. Le Calvez), Paris, Classiques Garnier, coll. « Dictionnaires et Synthèses », 2017, p. 282-283.

LES PREMIÈRES TRACES DES PERSONNAGES SECONDAIRES

- §4 Dans le célèbre Carnet 19 Flaubert esquisse, entre autres, les premiers plans de *L'Éducation sentimentale*, et se décide pour une histoire « d'amour, de passion » (*Corr. III*, p. 409) dont les personnages principaux sont annoncés dès les premières lignes du scénario initial du roman. Même dans un état embryonnaire et primitif, Flaubert réfléchit déjà à la distribution des rôles, entre ceux qui deviendront plus tard Jacques Arnoux, Madame (Marie) Arnoux et Frédéric Moreau : « Le mari, la femme, l'amant, tous s'aiment, tous lâches³ ». La présence de ces trois types de personnages dans le roman n'a rien de surprenant, mais le fait qu'ils « s'aiment » laisse présager l'importance que l'auteur accordera à leur psychologie.
- §5 Flaubert complique davantage l'histoire amoureuse en y insérant un « parallél[e]<isme> entre les deux femmes, l'honnête et l'impure <A> l'intérêt sera porté sur le jeune homme⁴ ». Comme nous le savons, c'est entre Mme Arnoux « l'honnête » et Rosanette Bron « l'impure » que Frédéric partage sa passion. Autour de ce triangle tourne une constellation d'autres personnages satellites qui s'entrecroisent au cours du récit. L'enjeu du roman sera de voir comment le personnage principal, Frédéric Moreau, en l'occurrence ici « le jeune homme », négociera sa présence dans les deux mondes qu'il fait coïncider. Pour ce faire, il n'agit pas tout seul ; au contraire, Frédéric évolue dans un système très complexe de personnages et de connaissances variées. Ce sont des figures que Flaubert pense mettre sur scène comme l'indique encore une autre page du Carnet 19 : « <avec tous les personnages secondaires de chacun de ces deux mondes et comme lien le mari et l'amant trempant dans [tous] les sociétés>⁵ ».

LES AFFRES DE FLAUBERT QUANT AUX NOMS DES PERSONNAGES

- §6 La genèse de *L'Éducation sentimentale* montre que ce sont aussi les noms des personnages qui occasionnent les *affres* dont Flaubert parle dans sa correspondance. En 1868, peu avant la publication du roman, Flaubert évoque le problème du nom de son héros dans une lettre à Louis Bonenfant : « Je ne puis me soumettre à son désir⁶, qui est de changer le nom du héros de mon roman [...] Un nom propre est une chose extrêmement

³G. Flaubert, *Carnets de travail* (éd. P.-M. de Biasi), Paris, Balland, 1988, p. 286.

⁴*Ibid.*, p. 290.

⁵*Idem.*

⁶Flaubert fait allusion aux réactions de sa cousine Émilie qui lui avait fourni un « vocabulaire nogen-tais » et qui lui aurait demandé de changer le nom de son personnage principal (*Corr. III*, p. 788).

importante dans un roman, une chose capitale. On ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau » (*Corr. III*, p. 788). Autrefois, Flaubert a dû demander à Bonnefant de lui fournir quelques renseignements sur les noms de famille à Nogent afin de déterminer s'il y avait « encore à Nogent des personnes au nom de Moreau » (*Ibid.*). Changer le nom de son personnage, c'est altérer le caractère du roman⁷.

§7

Ce souci de précision et d'exactitude pour le *nom juste* caractérise un aspect important de la littérature réaliste et naturaliste du XIX^e siècle en France. Dans son étude du personnel romanesque zolien, Philippe Hamon soutient que la figure d'un personnage est d'abord, et peut-être avant tout, un nom. Le lecteur doit d'abord pouvoir prononcer ce nom (et se le remémorer) : « Étudier un personnage c'est pouvoir le nommer. Agir, pour le personnage, c'est aussi d'abord, pouvoir épeler, interpeler, appeler et nommer les autres personnages du récit⁸ ». Pour qu'une étude des personnages (principaux ou secondaires) ait lieu, il faut que leurs noms « tranchent les uns sur les autres, assez vigoureusement pour soutenir l'idée distincte que le lecteur doit se former de chaque personnage⁹ ». Il semble donc que le succès du travail romanesque dépende de la puissance des noms des personnages, noms qui fonctionnent avant tout comme point de repère, que le lecteur doit apprécier et pérenniser dans son esprit car : « Lire, c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables de texte, les noms propres¹⁰ ».

§8

La perspective sémiotique approfondit ce concept de « nom » pour soutenir que le personnage est aussi une composition de signes ; autrement dit, c'est un portrait qui se construit à partir d'une multiplicité de détails : « Un personnage est une résultante, le point nodal anthropographique synchrétique où se recompose, dans la mémoire du lecteur, et à la dernière ligne du texte, une série d'informations échelonnées tout le long d'une histoire. Stylistiquement, cet effet-personnage, on l'a vu, passe d'abord par des "portraits", qui focalisent et refocalisent ces informations¹¹ ». Ces portraits ne se limitent pas à la description physique du personnage, ou à sa prosopographie, mais offrent aussi des informations sur les rapports que tel ou tel personnage de l'espace narratif entretient

⁷Dans le scénario initial du roman, on voit que le personnage qui deviendra plus tard Frédéric est dénommé « Fritz » ; selon de Biasi, « il s'appelle pour le moment "Fr." ou "Fritz", ce qui, sous la plume de Flaubert, est un équivalent de Frédéric » ; *Carnets de travail*, op. cit., n. 39, p. 286.

⁸P. Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », vol. 211, 1983, p. 107.

⁹J. Pommier, « Noms et prénoms dans *Madame Bovary*. Essai d'onomastique littéraire », *Dialogues avec le passé. Études et portraits littéraires*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1967 (article publié pour la première fois en 1949), p. 156.

¹⁰P. Hamon, op. cit., p. 107.

¹¹*Ibid.*, p. 185

avec les autres et aussi, peut-être, sur les lieux qu'il fréquente au cours de l'histoire. Il est aussi intéressant de noter que l'on insiste ici sur une lecture active : c'est la tâche du lecteur de « recomposer » les éléments constitutifs pour en faire une image complète.

§9

La genèse de certains personnages secondaires de *L'Éducation sentimentale* problématise les propositions sémiotiques de P. Hamon sur ce sujet. Ainsi, le nom du personnage Delmar subit plusieurs changements, comme le remarque Alain Raitt : « Le cas le plus notable est certainement celui de l'acteur Delmar, qui s'est appelé successivement August Delamare, Anténor Dellamarre (avec un changement d'orthographe), Delmas, et Belmar, avant d'opter définitivement pour Delmar¹² ». Le *point stable* ici, pour employer de nouveau l'expression d'Hamon, serait la prosodie et pas nécessairement le portrait du personnage. À l'inverse des personnages comme Deslauriers dont le nom suggère le caractère (Deslauriers ayant toujours été un élève exemplaire, par exemple), le choix de « Delmar » ne semble servir qu'à préserver la structure et le rythme de la phrase de Flaubert.

§10

Dans un autre cas, c'est la *qualité* des noms que l'on reproche à Flaubert. Nous avons certes ici affaire à une opinion très subjective, mais le jugement sur la qualité du nom d'un personnage joue tout de même avec la notion de *point stable*. Comme le note E. Fouget : « En somme, le relief étonnant avec lequel les personnages même secondaires, même de troisième ordre, se présentaient à nous dans *Madame Bovary*, Flaubert en a comme perdu le secret dans *L'Éducation sentimentale*¹³ ». Pour certains lecteurs, il semblerait que « Compain », par exemple, n'arrive pas à la hauteur de « Homais » et selon Alain Raitt, c'est un choix fait exprès par l'auteur : « Flaubert a eu pour dessin de priver les personnages de cette carte d'identité que constitue normalement un nom¹⁴ ». Cette « carte d'identité » offre néanmoins une perspective intéressante par rapport à deux personnages, Regimbart et Rosanette Bron, dont les noms sont instables au cours du récit – Regimbart est aussi connu comme « le Citoyen », et suite à son bal masqué, Rosanette est surnommée « la Maréchale ». L'instabilité de ces noms pose une question importante : en travestissant ses personnages secondaires et en changeant leurs noms, Flaubert nous prépare-t-il à les oublier une fois la page tournée ? « Cette cohue de personnages assumant tous des identités fictives produit un effet d'irréalité, d'inauthenticité qui par moments est bien près d'être cauchemardesque. Autant de gens, dirait-on, à la recherche

¹²Cité dans A. Raitt, « La décomposition des personnages », in *Flaubert. La Dimension du texte* (éd. P. M. Wetherill), communications du congrès international du centenaire organisé en mai 1980 à l'Université de Manchester, Manchester University Press, 1982, p. 158.

¹³*Ibid.*, p. 171.

¹⁴A. Raitt, *op. cit.*, p. 159.

d'une identité¹⁵ ».

§11

Rappelons enfin que le titre du roman au début du projet était *Mme Moreau*, sorte de reprise de *Madame Bovary*¹⁶. Flaubert suit les conseils de Louis Bouilhet en 1863 et choisit d'associer ce nom de famille au personnage principal, afin de déplacer le centre d'intérêt vers le jeune homme : « ton idée de retrancher la femme du monde, et de faire passer la femme mariée par tous les degrés serait fort bonne, si un nommé Flaubert n'avait déjà fait un chef-d'œuvre qui s'appelle *Madame Bovary* [...] C'est, au fond, retomber dans la même étude. Si avec les éléments psychologiques que tu as déjà, tu pouvais trouver des faits amusants, de façon à faire, dans ton livre, moins d'analyses que [de] narrations, tout serait gagné » (*Corr. III*, p. 957-958). Le choix final de Flaubert concernant le titre valorise en quelque sorte le projet qu'il avait esquissé dans les premiers scénarios, à savoir faire coïncider deux mondes, celui des Arnoux et celui de Frédéric.

UN RÉCIT À PLUSIEURS TRAJECTOIRES

§12

Le sous-titre de ce roman, ne l'oublions pas, est le suivant : « Histoire d'un jeune homme ». Bien que ce soit par les yeux de Frédéric que l'on voit le plus souvent l'action se dérouler grâce au phénomène de la focalisation interne¹⁷, ce roman contient plusieurs autres jeunes hommes, chacun ayant sa propre trajectoire : Deslauriers, Martinon, Cisy, Dussardier, Hussonnet... Le sous-titre laisse ouverte la question de l'identité du « jeune homme », et suggère que le roman n'est pas l'histoire exclusive de Frédéric Moreau. Cette pluralité de personnages complique et problématise le statut même de personnage *secondaire*, car ces jeunes hommes sont simultanément principaux et secondaires. On aurait en effet du mal à dire qu'un de ces personnages « vaut » plus qu'un autre.

§13

¹⁵ *Idem*

¹⁶ Voir l'ouvrage de D. A. Williams, *The Hidden Life at its Source. A Study of Flaubert's L'Éducation sentimentale*, Pickering, University of Hull Press, 1982, p. 32.

¹⁷ On pourrait à juste titre utiliser cet outil narratif pour organiser les différents personnages selon une hiérarchie, car rares sont les autres personnages qui bénéficient de ce traitement. Dans une autre étude de la littérature réaliste et naturaliste, Philippe Hamon définit le héros d'un livre comme celui dont l'autonomie est marquée par son accès exclusif au monologue : « Cette autonomie est souvent soulignée par le fait que le héros seul dispose du monologue, alors que le personnage secondaire est voué au dialogue » (P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 92). Cette définition néanmoins s'applique mieux aux pièces de théâtre qu'au genre romanesque : quels sont en effet les personnages qui sont seuls et se parlent, tout au moins dans *L'Éducation sentimentale*, si ce n'est par l'effet de la focalisation interne ?

Selon la vision *actantielle* du récit que propose A. J. Greimas¹⁸, un personnage *agit*, et cela pour accomplir des tâches différentes en fonction des besoins de l'histoire ; le personnage est un *actant*. Un *schéma actantiel* met en lumière *la quête* du personnage qui est au centre de l'histoire et nous laisse identifier et qualifier les autres personnages qui occupent l'espace narratif. Si nous prenons au sérieux la quête de Frédéric Moreau, qui vise à « s'introduire, n'importe comment, chez les Arnoux, et à se lier avec eux » pour séduire Mme Arnoux (p. 54), un schéma actantiel exige que l'on assigne à Jacques Arnoux le rôle d'*opposant*. Quant à Deslauriers, l'ami intime de Frédéric, il serait à la fois *adjuvant* (en tant que soutien moral) et *opposant*, puisqu'il a lui-même des vues sur Mme Arnoux.

Tout comme le récit change de centre d'intérêt au moment des événements de juin 1848 (III, 1), le statut de Frédéric change aussi. L'absence d'*antagoniste* met en effet en question son statut de *protagoniste*, les deux se définissant l'un par rapport à l'autre. Frédéric est-il un héros ? Le narrateur l'appelle « l'homme de toutes faiblesses » (p. 446) et la passivité dont il fait preuve au cours du roman est sans doute une source de frustration pour le lecteur¹⁹. Contrairement à ce qu'on peut attendre d'un héros romanesque, Frédéric « est toujours dominé. Il obéit à des ordres extérieurs : à l'ordre des choses, dont il attend qu'elles se décident à sa place, à l'ordre des hommes (son aîné Deslauriers dans son adolescence, puis Arnoux, initiateur trouble) et surtout à l'ordre des femmes²⁰ ». On a du mal à voir Frédéric agir de manière réfléchie et calculée ; il est plutôt *réactif* aux situations qui adviennent : s'agissant par exemple de ses prêts à Jacques Arnoux, Frédéric n'offre jamais son argent de manière à ce que le destinataire devienne *son* pion. Frédéric est un héros atypique, ou un « anti-héros » selon l'expression de Leclerc, qui défait nos attentes critiques²¹. Et la mollesse du personnage fait en sorte que les autres intrigues du

¹⁸Voir A. J. Greimas, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, PUF, 1966 [nouvelle édition, 1986].

¹⁹Voir M. Orr, « Reading the Other : Flaubert's *L'Éducation sentimentale* revisited », *French Studies*, 46.4, 1992, p. 412-423. Selon Orr, la frustration éventuelle que ressent un lecteur trouve son origine dans une lecture *hétéronormative*, puisque le roman de Flaubert décrit un jeune homme qui découvre sa bisexualité.

²⁰Y. Leclerc, *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1997, p. 46-7.

²¹C'est aussi la conclusion de Diana Festa-Peyre, « Aging by default : Frédéric Moreau and his times in Flaubert's *L'Éducation sentimentale* », *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 47, n° 3, Taylor & Francis Group, 1993, p. 207 : « [...] Frédéric is nevertheless a representative of his generation. He is the central character and it is his "education" that the reader follows, but he is not a hero. At best, he is an anti-hero, self-centered, self-serving, timid, and prone to exhausting his energy in the imagination rather than in action » (« Frédéric représente néanmoins sa génération. Il est le personnage central et c'est à son "éducation" qu'assiste le lecteur, mais il n'est pas un héros. Au mieux, c'est un anti-

récit deviennent aussi importantes que son parcours sentimental. Flaubert déconstruit la notion de *protagoniste*, pour mieux valoriser ceux qui entourent ce personnage faible et passif.

§15

La « décomposition » de Frédéric en tant que héros ouvre une discussion sur les différentes *histoires* que contient le récit. Si l'importance du personnage est mise en doute, on devrait aussi se demander si son aventure (amoureuse) prime sur les autres éléments de la narration, que ce soit le tumulte politique des années 1848-1852, le pouvoir destructeur du système capitaliste, les aspirations bourgeoises de Mme Moreau, l'importance et la visibilité des journaux de l'époque, etc. Suivant chacune de ces multiples trajectoires, on trouvera un personnage « principal » différent qui domine et détermine la direction du récit, avec une constellation de personnages secondaires qui l'entourent. Ainsi, le monde du journalisme est avant tout centré sur les personnages de Deslauriers et (principalement) Hussonnet. Sans doute Frédéric intervient-il dans toutes ces situations, mais il n'est pas toujours au centre ; dans le cas du journal que souhaite fonder Deslauriers, on pourrait même qualifier Frédéric d'*antagoniste* car l'argent qu'il avait promis à son ami est redirigé vers Jacques Arnoux, au prix d'un mensonge (II, 2-3).

DUSSARDIER EST-IL AUSSI LE HÉROS DE L'HISTOIRE ?

§16

Comme nous l'avons vu plus tôt dans le Carnet 19, les deux mondes de Frédéric sont construits « <avec tous les personnages secondaires de chacun de ces deux mondes et comme lien le mari et l'amant trempant dans [tous] les sociétés> »²². Les « deux mondes » auxquels Flaubert fait allusion contiennent les entourages de Frédéric (Cisy, Deslauriers, Dussardier, Hussonnet, Martinon) et Jacques Arnoux (Regimbart, Sénécal, Pellerin, La Vatnaz, Rosanette Bron). Comme le signale David A. Williams dans son étude sur les scénarios et les plans du roman, Flaubert réfléchit dès le début de son projet aux portraits de ses personnages : « Flaubert ressentait le besoin de faire des croquis de presque tous ses personnages, fournissant les détails de leur apparence physique, manière de vivre, affiliations politiques, et leurs caractéristiques majeures. L'ensemble de ces plans ne se retrouve pas aux mêmes pages des scénarios, mais sur des feuilles indépendantes, composées au même moment²³ ». À ce stade, Flaubert ne se limite pas à leur identité in-

héros, égocentré, qui sert ses propres intérêts, et est enclin à s'épuiser dans l'imaginaire plutôt que dans l'action » ; ma traduction.)

²²G. Flaubert, *Carnets de Travail*, op. cit., p. 290.

²³D. A. Williams, op. cit., p. 50 (« Flaubert felt the need to draw a series of thumb-nail sketches of nearly all the characters, giving details of their physical appearance, way of life, political convictions and

dividuelle, il pense aussi à leur distribution sous forme de binôme, comme pour le duo Dussardier/Sénécal : « ((Dussardier)) fait la paire avec Sénécal. comme de leur coté Fr et Deslauriers²⁴ ». Le portrait de Dussardier, à ce stade encore embryonnaire du roman, est l'un des plus détaillés et figure aussi sur le folio 109 du *Scénario d'ensemble* :

enfant naturel, constitution athlétique, douceur d'agneau grosse chevelure blonde sanguin, <n'a pas fait d'études.> excellent, soigne Fr. dans une maladie – intelligence médiocre, cœur hardi. – affamé de justice, un peu gobe mouche²⁵

§17

L'expression ajoutée « n'a pas fait d'études » fait en sorte que ce personnage s'oppose aux autres tels que Deslauriers, Martinon et Cisy, qui ont tous fait leur droit à Paris. L'indépendance du personnage est évidente tout au long du récit ; on a souvent l'impression que ce n'est que par hasard que Dussardier arrive sur scène : lors de l'émeute des étudiants au Quartier latin en 1841 (I, 4) ; à la crémaillère chez Frédéric, où il est plutôt l'invité d'Hussonnet (II, 2) ; au Café Anglais après les courses au Champ de Mars (sa présence ne peut être qu'une coïncidence ; II, 4) ; lors du retour de Frédéric à Paris pendant les journées de juin (III, 1). Tous ces exemples montrent que Dussardier est souvent au centre de *l'action* mais n'est jamais au centre du *discours narratif*, dans le sens où nous ne pénétrons jamais son intériorité pour avoir *son* point de vue. Par ailleurs, nous ignorons de nombreux détails sur sa vie personnelle. Le narrateur nous explique que Dussardier en sait un peu plus que les autres sur les mauvaises affaires d'Arnoux, grâce à son patron : « M. Moussinot, ayant été aux informations sur Arnoux près du banquier Oscar Lefebvre, celui-ci avait répondu qu'il le jugeait peu solide, connaissant quelques-uns de ses renouvellements » (p. 234-5). C'est le genre d'information et de présentation qui ne peut que nous laisser sur notre faim, quant au portrait du personnage.

§18

Dussardier, habité par l'esprit révolutionnaire, contredit l'impression que Flaubert souhaite donner de sa génération, abasourdie par une passion « inactive ». C'est un personnage qui ne cesse de lutter pour la cause politique qu'il trouve la plus importante à l'époque : la République. Comme le remarque Williams, « [L]e passé de Dussardier, tel qu'il est raconté dans le récit, est impeccable : instinctivement, il prend la défense de ceux qui sont opprimés et il souhaite ardemment mettre en place un système social qui ferait

main characteristics. Grouped together, these sketches are not to be found in the *scénarios* themselves but on separate sheets, written at the same time » ; ma traduction).

²⁴C'est une transcription diplomatique du Folio 109 du *Scénario d'ensemble* par Williams, *idem*.

²⁵*Idem*.

face aux injustices de son époque²⁶ ». Nous avons vu plus tôt, dans l'extrait du scénario, que Dussardier est « affamé de justice » et doté d'un « cœur hardi ». Flaubert semble être convaincu de l'importance de ce personnage et fidèle à l'image qu'il en donne depuis le début du projet.

§19

La trajectoire de Dussardier n'est pourtant pas aussi positive qu'il pourrait y paraître. Alors que les journées de juin éclatent (III, 1), Frédéric et son amante sont à Fontainebleau. Tout à coup Frédéric « lut dans un journal, sur une liste de blessés, le nom de Dussardier. Il jeta un cri, et, montrant le papier à Rosanette, déclara qu'il allait partir immédiatement » (p. 492). C'est le seul nom qui semble pouvoir faire revenir Frédéric à Paris ; le sentiment d'obligation de ce dernier envers Dussardier, qu'il veut non seulement « voir » mais « soigner » (*ibid.*), témoigne de l'importance de ce personnage pour Frédéric et aussi pour nous, lecteurs. On apprendra bientôt que la blessure de Dussardier est aussi physique que « sentimentale ». Il a reçu une balle dans la cuisse après avoir sauvé la vie à « un gamin enveloppé d'un drapeau tricolore » en haut d'une barricade ; sa douleur le fait réfléchir à son geste tant les « hommages paraiss[ent] l'importuner. Il avou[e] même à Frédéric l'embarras de sa conscience » (p. 500). Peut-être est-il question ici du danger d'une passion trop « active » et d'un esprit trop « sentimental ». Cette hypothèse nous pousse à considérer sous un angle particulier l'assassinat de Dussardier par Sénécal²⁷. Nous avons vu plus tôt que ces deux personnages avaient été configurés en binôme dès le début du projet ; ils ne cessent ensuite de s'opposer au fur et à mesure que le récit avance, jusqu'au moment du meurtre :

Mais, sur les marches de Tortoni, un homme, – Dussardier, – remarquable de loin à sa haute taille, restait sans plus bouger qu'une cariatide.
Un des agents qui marchait en tête, le tricorne sur les yeux, le menaça de son épée.
L'autre alors, s'avançant d'un pas, se mit à crier :
– Vive la République !
Il tomba sur le dos, les bras en croix.

Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard ; et Frédéric, béant, reconnut Sénécal. (p. 614-5)

²⁶D. A. Williams, « Dussardier on the Barricades : History and Fiction in *L'Éducation sentimentale* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 28, n° 3-4, 2000, p. 287 (« Dussardier's track record in the novel is impeccable : he instinctively rises to the defense of the down-trodden and longs for a social system which will remove injustice » ; ma traduction).

²⁷Voir aussi, Chantal de Grandpré, « Sénécal et Dussardier : la République en effigie », *The French Review*, vol. 64, n° 4 (mars 1991), p. 621-631.

§20

La haute taille de Dussardier est celle d'un héros grec ou romain, qui ne cède ni à la peur, ni aux menaces. Cette mort témoigne de l'humanité de ce personnage, souvent méconnu, mais rarement oublié. L'importance que Flaubert donne à cette mort, dans l'économie du récit, suggère que l'auteur voulait en faire l'emblème de l'horreur absolue de la violence politique, et peut-être de l'absurdité de l'Histoire. Le personnage de Dussardier n'est en cela guère secondaire ou mineur ; il est même, d'une certaine façon, le cœur de tout le roman.

REGIMBART LE MÉCONNU

§21

Le personnage de Regimbart (dit le Citoyen) est souvent négligé par les autres personnages du récit. C'est une figure qui ne s'impose pas, mais dont la présence dans l'espace narratif semble inévitable, voire stratégique : il intervient bien malgré lui à plusieurs moments de l'action qui déterminent le sort de Frédéric, quand ce dernier veut s'introduire dans le monde des Arnoux. Le binôme Frédéric-Regimbart permet de préciser, par opposition, le caractère de chacun de ces personnages. Sans chercher l'exhaustivité, nous allons nous intéresser à deux moments où le second facilite l'introduction du premier dans la boutique d'Arnoux (I, 3), puis l'aide à trouver la nouvelle adresse de celui-ci, au moment du retour de Frédéric de Nogent, en 1843 (I, 4).

§22

La présence constante de Regimbart à *l'Art Industriel* témoigne de son lien privilégié avec Jacques Arnoux. « Tous les jours, Regimbart s'asseyait au coin du feu, dans son fauteuil » (p. 93). Frédéric a donc l'idée de le « séduire » pour se servir de lui comme intermédiaire : « Frédéric se montra plus cérémonieux pour Regimbart, – jusqu'à lui offrir l'absinthe de temps à autre ; et quoiqu'il le jugeât stupide, souvent il demeurait dans sa compagnie pendant une grande heure, uniquement parce que c'était l'ami de Jacques Arnoux » (p. 95). Cette citation offre un portrait négatif de Frédéric, qui établit une fausse amitié avec quelqu'un qu'il juge avec condescendance, à la seule fin de parvenir à se faire inviter aux « dîners du jeudi » : « Mais [Frédéric] ne manquait pas, pour qu'on l'invitât aux dîners du jeudi, de se présenter à *l'Art industriel*, chaque mercredi, régulièrement ; et il y restait après tous les autres, plus longtemps que Regimbart, jusqu'à la dernière minute, en feignant de regarder une gravure, de parcourir un journal » (p. 114). Regimbart fonctionne donc comme une sorte de tremplin, pour servir les ambitions de Frédéric ; en cela, il est un personnage stratégique qui fait avancer l'action.

§23

Nous allons voir maintenant un autre exemple où Regimbart joue le même type de rôle. Après son séjour à Nogent, Frédéric cherche à revoir Mme Arnoux ; et faute d'avoir pu trouver d'autres proches du couple, Pellerin par exemple, Frédéric, sur le point de

renoncer, songe tout à coup au Citoyen. « Enfin, découragé, harassé malade, [Frédéric] s'en revint à son hôtel et se coucha. Au moment où il s'allongeait entre ses draps, une idée le fit bondir de joie : "Regimbart ! quel imbécile je suis de n'y avoir pas songé !" » (p. 181). Frédéric se lance alors dans une course poursuite frénétique pour le retrouver, péripétie qui révèle l'ampleur de l'alcoolisme du Citoyen : « tous les noms des cafés qu'il avait entendu prononcer par cet imbécile jaillirent de sa mémoire, à la fois, comme les mille pièces d'un feu d'artifice [...] il se transporta dans tous successivement » (p. 184-5). Frédéric finit néanmoins, de haute lutte, par atteindre son objectif et il arrive chez les Arnoux, « comme soulevé par un vent tiède et avec l'aisance extraordinaire que l'on éprouve dans les songes » (p. 186).

§24

Cet épisode est important pour deux raisons : d'abord, il souligne l'éloignement de Frédéric, qui a totalement perdu de vue ses connaissances parisiennes, et montre qu'en l'absence du héros, la vie, tout comme la Seine, a continué de suivre son cours. De plus, par un effet comique, le récit attire l'attention sur un personnage qui est souvent négligé, mais qui en sait plus qu'il n'en a l'air et cache une profondeur à laquelle nous n'aurons pas accès, si ce n'est à de rares exceptions, comme ici :

Et ce n'était pas l'amour des boissons qui attirait dans ces endroits le citoyen Regimbart, mais l'habitude ancienne d'y causer politique ; avec l'âge, sa verve était tombée, il n'avait plus qu'une morosité silencieuse. On aurait dit, à voir le sérieux de son visage, qu'il roulait le monde dans sa tête. Rien n'en sortait ; et personne, même de ses amis, ne lui connaissait d'occupations, bien qu'il se donnât pour tenir un cabinet d'affaires (p. 94).

§25

Comme toujours, s'agissant des personnages secondaires de *L'Éducation sentimentale*, le portrait restera incomplet.

CONCLUSION

§26

L'Éducation sentimentale n'est pas uniquement l'histoire de Frédéric Moreau, c'est un tableau de la génération qui a vécu les bouleversements politiques des années 1848 à 1851. L'asymétrie que cause le contraste entre le drame amoureux et la tragédie historique ne peut que faire réfléchir le lecteur : comment peut-on aimer quand le monde tombe en ruines ? Plaquer le drame sentimental sur l'horreur de la violence politique offre une perspective originale tant sur l'engagement politique à ce moment de l'Histoire que sur les « mœurs modernes » dont l'auteur se veut l'analyste.

§27

Flaubert suggère que c'est l'arrière-plan, le fond, qui fait l'importance d'un tableau. Ainsi, les personnages secondaires, tels Dussardier et Regimbart, s'imposent parfois au détriment de ceux qui semblaient dominer l'espace narratif. Mais ce sont des personnages qui restent hors de notre portée, à tel point qu'ils peuvent tomber dans l'oubli une fois la page tournée. La modernité du roman de Flaubert passe aussi par l'indépendance des figures secondaires, qui existent en dehors de leur interaction avec les éléments centraux de l'espace narratif. Cette indépendance a pour conséquence que leurs propres histoires n'ont pas de conclusion définitive ; ce sont des vies qui *continuent* et qui, d'une certaine façon, empêchent cette clôture du récit que Flaubert redoutait tant : « Je vois, au contraire, que les plus grands génies et les plus grandes œuvres n'ont jamais conclu » (*Corr. III*, p. 352).

Quelques mots à propos de : Jeffrey Thomas

Jeffrey Thomas est doctorant à l'Université du Wisconsin à Madison (USA), où il prépare une thèse sur la littérature concernant la Corse aux *xix^e* et *xx/xxi^e* siècles. Il a préparé plusieurs notices sur les personnages secondaires de *L'Éducation sentimentale* pour le *Dictionnaire Gustave Flaubert* (Classiques Garnier, sept. 2017) et aussi pour le recueil *Flaubert voyageur* (Classiques Garnier, à paraître).

Pour citer cet article

Jeffrey Thomas, « Personnages secondaires et rôles principaux dans *L'Éducation sentimentale* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 02/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/250>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/249>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Lire et écrire le paysage : dynamisme et relation dans la description de l'épisode de Fontainebleau

Nathan Germain

Il m'est doux de songer que je servirai un jour à faire croître des tulipes. Qui sait ? l'arbre au pied duquel on me mettra donnera peut-être d'excellents fruits^a.

– Gustave Flaubert

^aG. Flaubert, *Correspondance* (éd. J. Bruneau), t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 315 (lettre à Louise Colet, 26 août 1846).

§I

On a souvent dit de l'épisode de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale* (1869) de Flaubert qu'il ne sert strictement à rien. Par une sorte d'intervalle où le narratif cède le pas au descriptif et à la spatialité¹, Flaubert fait sortir ses deux personnages amants (Frédéric Moreau et Rosanette Bron) de la capitale pour leur faire découvrir le château et la fo-

¹« La forêt de Fontainebleau constitue, littéralement, un bloc homogène, de façon telle que le des-

rêt de Fontainebleau, pendant un interlude qui ne dure que trois jours, mais qui semble s'éterniser pour embrasser le temps géologique et mythique. Cette « coupure à la trame narrative », comme l'appelle Jeanne Bem², revient à nous éloigner du droit chemin du récit. En effet, que pourrait bien signifier un tel arrêt dans l'histoire des personnages, un tel écart par rapport au centre de l'action (à savoir les événements révolutionnaires de juin 1848 en cours à Paris) ? Au contraire des lectures qui y voient un arrêt du récit, nous voudrions proposer un regard sur ce passage énigmatique, qui en ferait non le lieu d'un écart inexplicé, mais plutôt un lieu central où se dévoile la vision flaubertienne de l'espace, et même, des mystères cachés de notre être-au-monde. À travers une relecture de l'espace forestier, géologique et mythologique, Flaubert nous propose une autre manière de comprendre notre existence comme cyclique et dynamique, tragique mais illimitée. Nous avancerons en soulignant d'abord l'usage flaubertien de l'intertextualité, tant apparente que cachée, qui révèle l'influence des discours et des idéologies dans le regard que nous portons sur le paysage. Dans un deuxième temps, nous passerons à une analyse de la description flaubertienne comme une géographie relationnelle qui nous fait voyager dans le temps et dans l'espace. Enfin, nous examinerons la vision dynamique de l'existence que propose Flaubert, un dynamisme dont seul le style littéraire permet de dévoiler les mystères cachés.

Relire et revoir le paysage : Flaubert et l'intertextualité

§2

Comment comprendre qu'un épisode si court et, semble-t-il, si insignifiant sur le plan de la narration ait pu poser un problème tellement imposant à Flaubert, qui va jusqu'à déclarer dans une lettre à George Sand qu'il vient d'écrire « une *description* de la forêt de Fontainebleau qui [lui] a donné envie de [se] pendre à un de ses arbres³ » ? En effet, pour une séquence qui fait moins de dix-huit pages⁴, Flaubert avait eu besoin de deux visites de repérage qui ont rempli 25 folios de notes⁵, et qui ont servi de documen-

criptif prédomine, le narratif étant réduit au strict minimum ». Dans « Notes de repérage et descriptions dans *L'Éducation sentimentale* (II) : Genèse de la forêt de Fontainebleau », É. Le Calvez, *Neuphilologische Mitteilungen*, vol. 95, n° 3 (1994), p. 363.

²J. Bem, « La forêt de Flaubert : retour sur un épisode de *L'Éducation sentimentale* », dans *Orientes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 53.

³Lettre du 9 septembre 1868, *Correspondance Flaubert/Sand*, Paris, Flammarion, 1981, p. 193.

⁴Dans l'édition de référence, Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. P.-M. de Biasi, Paris, Le Livre de Poche, collection « Les Classiques de Poche ». Toutes les citations du roman (pages entre parenthèses) renverront à cette édition. L'épisode commence en bas de la page 475 et se termine à la page 493.

⁵É. Le Calvez, *op. cit.*, « Notes de repérage », p. 363

tation à ce qui allait devenir 82 pages de brouillons avec quelques passages corrigés sur seize versions différentes⁶. C'est dire à la fois l'importance que Flaubert accordait à cet épisode dans la conception de son œuvre et le mal qu'il s'est donné pour rédiger les détails descriptifs. La masse des documents préparés par Flaubert ainsi que le lourd héritage symbolique attaché à la forêt en général, et à celle de Fontainebleau en particulier, nous permet de dégager une première hypothèse, celle d'un épisode profondément intertextuel, à tel point que les personnages ne font que suivre des itinéraires déjà choisis pour eux sans qu'ils voient ni comprennent la forêt qui défile sous leurs yeux.

§3

Deux exemples descriptifs tirés du parcours des deux amants à Fontainebleau illustrent l'intertextualité inhérente au passage. La masse documentaire sert avant tout de source matricielle qui fournit des détails et des descriptions du château et de la forêt de Fontainebleau. En deuxième lieu, les intertextes viennent appuyer une thématique chère au roman entier, celle de la toute-puissance des discours idéologiques qui empêchent de voir le monde tel qu'il est, et nous obligent à répéter les mots et gestes de nos prédécesseurs⁷. Il est important de préciser que les intertextes peuvent couvrir une large gamme d'écrits, allant d'œuvres littéraires (comme *Manette Salomon* des Goncourt⁸) et de guides touristiques (le Guide Joanne⁹ que Flaubert a sans doute consulté¹⁰) jusqu'aux notes documentaires de Flaubert lui-même¹¹. En même temps, l'écrivain cache sciemment ces intertextes tout en les détournant pour garder les apparences de l'impersonnalité. Brouiller les pistes intertextuelles crée aussi des relations inédites entre des espaces géographiques normalement éloignés¹², une esthétique à laquelle nous reviendrons plus tard.

⁶ *Idem*

⁷ Pour une analyse fine de la lecture et de la mémoire chez les personnages de Flaubert et chez ses lecteurs, voir l'ouvrage de C. Ippolito, *Narrative Memory in Flaubert's Works*, New York, Peter Lang, 2001. Pour Ippolito, « la plupart des personnages de Flaubert sont de mauvais lecteurs » (p. 46), puisque leur vision reste dominée par des discours stéréotypés.

⁸ E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, A. Lacroix, Paris, 1867, pour la première édition.

⁹ A. Joanne, *De Paris à Lyon*, Paris, Hachette, 1866.

¹⁰ Voir É. Le Calvez, *op. cit.*, « Notes de repérage », p. 378. Le manuscrit du scénario en question conservé à la BNF sous la cote N.A.F., vol. 17607, f° 88 donne la référence à Joanne, p. 166. Chez Joanne, on lit (à la page que Flaubert cite) : « Sortant de Fontainebleau par la *barrière de Paris*, vaste rond-point [...] » ; ce qui allait devenir dans le roman publié : « Ils sortirent de Fontainebleau par un rond-point » (p. 479). Voir aussi B. Masson, « Dans la forêt profonde : l'épisode de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale* », *Lectures de l'imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1993, p. 99-101.

¹¹ G. Flaubert, *Carnets de travail* (éd. P.-M. de Biasi), Paris, Balland, 1988, p. 427.

¹² Le Calvez montre comment Flaubert utilise la technique du déplacement descriptif pour cacher les hypotextes (en l'occurrence, celui de *Manette Salomon* des Goncourt) qui décrivent les rochers de Franchard ayant des « profils d'animaux » : Flaubert déplace cette topographie au paysage d'Aspremont tout

§4

Tout d'abord, après être arrivés à Fontainebleau, les amants sont acheminés vers le château, où une sorte de cicérone va les guider à travers les salles vastes mais vides de l'ancien palais royal. Le voyage de Paris à Fontainebleau est totalement occulté ; c'est une ellipse narrative qui annonce d'autres déplacements géographiques et temporels libérés des contraintes habituelles. Voilà que les personnages et le récit semblent entrer dans une autre dimension, où le temps et l'espace perdent leurs contours afin de mieux s'harmoniser. Frédéric et Rosanette ont le temps « d'aper[cevoir] [la] façade tout entière » du château de Fontainebleau, et leur perception est ici celle d'une vision panoramique, une description tirée directement du Guide Joanne consacré au château. Les détails architecturaux sont effectivement dignes d'un guide touristique : « les cinq pavillons à toits aigus et son escalier en fer à cheval se déployant au fond de la cour¹³ ». Flaubert n'en reste pas moins le maître, et la description va rapidement insister sur la thématique de la dégradation, à travers la mention étonnante des « lichens sur les pavés » et la « couleur de rouille » qui caractérise « l'ensemble du palais ». Ces détails ne sont pas anodins, d'autant qu'ils instaurent une idée qui structure l'épisode entier, celle d'une harmonie dynamique de la vie dans la mort. Pendant cette ouverture, tout se passe comme si les personnages n'avaient pas à choisir eux-mêmes, tant ils restent guidés comme des touristes. Flaubert amplifie ce sentiment en leur faisant suivre des itinéraires déjà préparés et en leur faisant prononcer des mots stéréotypés en même temps qu'il donne au passage une tonalité funèbre.

§5

Parfois le phénomène d'intertextualité suit une autre modalité, celle d'un déplacement de la référence. Un exemple important de ce phénomène est la visite du paysage de « Franchard », une partie de la forêt que Flaubert a examinée lors d'un voyage de repérage. Une description du même site se trouve dans *Manette Salomon* des Goncourt :

Il croyait voir [...] la cascade de morceaux de montagne lâchés par une défaite de Titans. Un pan de Chaos semblait avoir roulé et s'être arrêté là ; il y avait dans le tumulte immobile du paysage comme une grande tempête de la nature soudainement pétrifiée. [...] les grès énormes prenaient des profils d'animaux de rêves, des

en l'humanisant. Ce « déplacement référentiel » sert à opacifier la référence, comme le montre Le Calvez, mais en même temps, il crée une forme de relation géographique entre les deux paysages. Voir É. Le Calvez, « Génétique et hypotextes descriptifs (la forêt de Fontainebleau dans *L'Éducation sentimentale*) », *Neophilologus*, vol. 78 (2), 1994, p. 219-232.

¹³ Comparer ce passage à celui qu'on trouve dans le Joanne : « La façade principale, au fond de la cour, est composée de cinq pavillons principaux, à toits aigus et à deux étages, reliés entre eux par des corps de bâtiments formés d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Le pavillon du milieu est orné d'un *escalier en fer à cheval* » (Joanne, *op. cit.*, p. 74).

silhouettes de lions assyriens, des allongements de lamentins sur un promontoire.

§6

Chez Flaubert, Franchard n'a rien d'aussi mythologique, puisque les deux amants s'attablent à un café – où « un garçon de café » (480) les attendait, bien sûr – et découvrent une gorge dont les côtés sont certes couverts de « grès et de genévriers », mais qui revêt des apparences plus banales, avec « un sentier [qui] fait une ligne pâle » et « la tour d'un télégraphe par derrière ». Or, les éléments mythologiques et marins de la description des Goncourt seront déplacés vers d'autres paysages chez Flaubert, notamment les rochers et sables « d'Aspremont », ainsi que vers d'autres parties de la forêt, parfois sans toponymes précis. En effet, si pour les Goncourt les roches revêtaient des positions titaniques, pour Flaubert cette attitude devient celle des arbres, voire de la forêt entière. Ce déplacement cache l'intertexte probable et il permet une réécriture chère au processus rédactionnel de Flaubert. Aussi joue-t-il un rôle considérable dans l'élaboration de l'esthétique dynamique qui est au centre de l'épisode.

La description de l'espace comme géographie relationnelle

§7

Le descriptif prime sur le narratif dans l'épisode de Fontainebleau. Or, ce phénomène du descriptif autoritaire est sujet à des variations au cours des trois jours de l'épisode. Il faut se demander comment se construisent les différentes descriptions du passage, de la visite du château et du parcours en landau à travers des sites célèbres de la forêt jusqu'aux vertiges éprouvés dans les régions sableuses et au spectacle d'une lutte tragique pour la vie au cœur de la forêt. Quel sens faut-il attribuer à cette diversité de descriptions dans lesquelles vont figurer des éléments des temps mythologique, médiéval, renaissant et contemporain ? En effet, la vision de Flaubert tient autant des modèles précédents, recomposés au besoin par l'auteur, que d'une esthétique individuelle qu'il souhaite mettre en valeur. L'espace géographique décrit devient donc moins un espace réaliste qu'un « tremplin¹⁴ » vers une nouvelle vision dynamique qui triomphe des contraintes temporelles et spatiales et qui met en relation une variété d'époques et de paysages.

§8

Cette relation dynamique entre des temps et des espaces se fait remarquer dès la visite du château par Frédéric et Rosanette. Accompagné « un domestique » (476) qui leur fait traverser des galeries diverses et des salles royales, les amants manquent d'initiative et

¹⁴Voir la lettre à Y. Tourgueneff du 8 décembre 1877, *Corr.* V, 2007, p. 337, dans laquelle Flaubert écrit : « Il ne s'agit pas seulement de voir. Il faut arranger et fondre ce que l'on a vu. La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un *tremplin* ».

ne font que suivre l'itinéraire des touristes. Traversant le salon de Louis XIII dont « les hautes croisées épanchaient une lumière blanche », l'effet d'opulence est néanmoins « terni » par la présence de « la poussière » et « des nappes de grosses toiles » qui recouvrent les fauteuils comme autant de linceuls, deux figures d'une absence de pouvoir et d'une mort qui finit par tout envahir. Même si les deux personnages sont « éblouis par la splendeur du plafond » (477) dans la salle des fêtes, les peintures, les tapisseries et les images du château rappellent des scènes plus mythologiques que contemporaines. Dans cette atmosphère post-monarchique, le pouvoir royal (ou impérial) étonne par son absence et par la disproportion entre la grandeur des salles et le sentiment de vide qui les remplit. L'espace lui-même, du château et de la forêt voisine, semble exhaler l'odeur d'un passé révolu, et des fenêtres « grandes ouvertes » vient l'« écho des hallalis poussés dans les trompes d'ivoire », souvenir de la chasse royale pour laquelle on gérait la forêt. C'est l'espace qui imprime sa marque au temps. La forêt « dont les cimes vaporeuses emplissaient l'horizon » porte en elle une mémoire profonde, pleine de souvenirs et de rêves, un espace où le passé, « une époque de science ingénue, de passions violentes et d'art somptueux », et le merveilleux, celui « des ballets mythologiques », des « nymphes », et des « sylvains », jouxtent le présent. L'intérieur du palais, site de la splendeur dégradante des rois, se laisse envahir par la forêt dont les contours sont mobiles et dont la mémoire traverse les siècles et triomphe de la mort. Longtemps maîtrisée, c'est maintenant la forêt, avec Diane, déesse des bois, qui commande le château.

§9

Dans ce salon, on voit « des croissants et des carquois [qui] entourent les armes de France », deux des attributs principaux de la déesse Artémis-Diane, divinité de la chasse, protectrice des petits animaux et gardienne de la fécondité cyclique qui est celle des femmes et de la terre entière. Cette déesse farouche incarne l'idée qu'affectionne Flaubert d'une harmonie des contraires¹⁵, en faisant respecter une alternance entre les différentes phases de la vie : elle veille aux naissances et protège la jeunesse fragile, elle assure la croissance féconde et gère les espaces et les espèces sauvages, et elle redistribue la matière en chassant pour que la vie puisse renaître de la mort. Si Diane est souvent représentée couronnée d'un croissant de lune, symbole du renouveau de la vie, Flaubert va lui donner les trois formes associées aux figures de la Triade Lunaire ; Diane sera donc assimilée

¹⁵Voir l'article de T. Kinouchi, « Flaubert et Hugo : d'une esthétique à l'autre », *Flaubert* [En ligne], mis en ligne le 27 février 2014. URL : <http://flaubert.revues.org/2203>. L'expression qu'utilise Flaubert pour décrire cet idéal esthétique se trouve dans une lettre à Louise Colet, dans laquelle il explique que la « majesté » de l'Orient tient à ce qu'il appelle « cette harmonie de choses disparates ». Pour Flaubert, il fallait « qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme ». Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853, *Corr.* II, 1980, p. 283.

à Séléné et à Hécate, déesses de la pleine lune féconde et de la nouvelle lune morte. Cette Diane tricéphale se trouve présente ici dans le croissant lunaire du renouveau, « sous la figure de Diane Chasserresse » aux carquois, et sous celle de « Diane Infernale », c'est-à-dire celle dont la puissance dure « jusque par-delà le tombeau ». C'est donc une divinité à la fois céleste, tellurique et souterraine qui relie ces trois domaines et assure cette harmonie dynamique par laquelle la vie n'existe que dans la mort. La galerie de Diane n'est pas le seul lieu où règne cette déesse, assimilée par la suite à Diane de Poitiers, favorite et maîtresse de Henri II. Flaubert, qui avait lui-même voué un culte amoureux à cette grande dame du XVI^e siècle¹⁶, fait régner sa présence dans tout le château et dans toute la forêt, espaces des animaux sauvages et de la chasse.

§10

Même si Frédéric essaie d'associer Diane à Rosanette, on doute pour l'instant que les personnages soient capables de saisir toutes ces relations spatio-temporelles et la richesse mythologique et iconographique que le texte suggère. Après la contemplation de ces galeries, Frédéric, presque inconsciemment, se laisse prendre « par une concupiscence rétrospective et inexprimable » (477-478) et se met « à considérer tendrement Rosanette » (478) pour se distraire. S'il souhaite peut-être retrouver les aspects du féminin sacré dans la Maréchale, le « mutisme » de cette dernière douche tout de suite ses espoirs. En effet, au début de l'épisode, les personnages restent de mauvais lecteurs, se laissant guider au gré d'itinéraires déjà décidés. Pendant la visite du château, Rosanette « ne savait rien, ne comprenait pas » ; mais Frédéric ne fait guère mieux, incapable d'exprimer son désir pour Diane (de Poitiers), tout en se laissant distraire par une foule d'images des « personnages qui avaient hanté ces murs » (479). Cette confusion entre les époques, ce coudolement des « morts tumultueux » finissent par « étourdi[r] » le jeune homme. Comme pour confirmer cette incapacité à comprendre ce qu'il se passe, Flaubert insère un paragraphe étrange sur « les résidences royales » où son impersonnalité semble faire défaut, dans le but de résumer le sentiment général qui se dégage d'une visite du château en 1848. L'impression de fin-de-règne se transforme en une « mélancolie particulière » due à une incommensurabilité entre « le[s] dimensions trop considérables », « le petit nombre de leurs hôtes » (Louis-Philippe ayant déjà abdiqué), « le silence » qui remplace les « fanfares » et un « luxe immobile » qui prouve « la fugacité des dynasties » et même « l'éternelle misère de tout ». L'idée générale qui ressort de ce palais aux galeries somptueuses où se mêle avec l'intemporalité mythologique l'histoire royale et impériale, c'est une « exhalaison des siècles, engourdissante et funèbre comme un parfum de momie », c'est la mort qui vient réclamer ses droits et imposer sa loi. Rien n'échappe à cette

¹⁶Voir la note de l'édition de P.-M. de Biasi, *op. cit.*, p. 478.

« misère » à tel point qu'elle « se fait sentir même aux têtes naïves ». Or, pour marquer encore une fois la mauvaise lecture que font ses personnages ou bien pour montrer le caractère engourdissant de ce lieu de mémoire funèbre, Flaubert conclut le passage ainsi : « Rosanette bâillait démesurément ».

§II

Cependant, un autre espace sujet à des itinéraires touristiques, celui de la forêt de Fontainebleau avec ses sites balisés, attend désormais ces mauvais lecteurs que sont Frédéric et Rosanette.

La description du paysage : vers une vision dynamique de l'être-au-monde

§I2

Après avoir perçu la forêt en train d'envahir le château, Frédéric et Rosanette se plongent dans ce paysage mémoriel et boisé. Sortant de Fontainebleau dans « une voiture découverte » (479), les deux personnages retrouvent tous les « sites célèbres » (480) de la forêt. Le cocher, prenant le relais du domestique du château, indique les arbres qu'il faut voir, tels « les Frères-Siamois, le Pharamond, le Bouquet-du-Roi ». Cette première journée, dans une voiture qui « glissait comme un traîneau sur le gazon », se résume à un rapide survol touristique de l'espace forestier. Flaubert cache pourtant des références sous cette visite balisée, références qui échappent aux personnages. C'est le cas lorsqu'ils mettent « pied à terre [...] pour gravir les hauteurs d'Aspremont », suivant un chemin « sous des rochers à profils anguleux ». Ces rochers, que les Goncourt avaient trouvés à Franchard, recèlent un déplacement référentiel. En outre, le paysage entier, traversé de « racines à ras du sol [qui] s'entrecroisaient comme des veines », s'humanise, et fait penser à tous les êtres qui ont habité cet espace, comme les « ermites, compagnons des grands cerfs ». Le « on pense » ici n'indique ni Rosanette qui « trébuche » sur les racines, ni Frédéric dont le nom n'apparaît jamais pendant cette première sortie. C'est donc Flaubert, et par extension son lecteur, qui est concerné par la mémoire profonde de cet espace, d'autant plus inaccessible pour les amants qu'ils restent à la surface de la visite touristique. Rien ne trouble leur regard superficiel, même quand « des voyageurs » (481) arrivent de la capitale pour leur apprendre « qu'une bataille épouvantable ensanglant[e] Paris ». Désinvoltes, les amants se croient à l'abri de cette histoire violente, comme s'ils pouvaient encore échapper aux rouages du temps.

§I3

C'est donc la confusion du temps qui prend le dessus dès la deuxième journée dans la forêt, quand les amants « allèrent voir la Gorge-au-Loup, la Mare-aux-Fées, le Long-Rocher, la Marlotte » (481), autant de sites consacrés par des itinéraires. Le narrateur, quant à lui, ne se donne pas la peine de les mettre en récit ; les descriptions qui suivent embrassent un temps diffus, sous la dominance de l'imparfait de l'indicatif, où la possi-

bilité d'un bonheur absolu « jusqu'à la fin de [leurs] jours » (486) remplace l'écoulement habituel du temps. Cette accélération de la vitesse narrative produit un phénomène contradictoire, celui d'une prolongation indéfinie du temps. Les descriptions priment sur les événements dont l'ordre exact devient flou et il n'est pas possible de séparer le récit de la deuxième journée de celui qui date du « surlendemain » (la troisième journée), alors que les amants « recommencèrent au hasard, comme leur cocher voulait, sans demander où ils étaient » (481). Si les toponymes disparaissent progressivement du récit, les personnages demeurent soumis à des décisions préalables. Assis « dans leur vieux landau », ils ne voient pas le paysage puisqu'il « filai[t] sous leurs yeux, avec un mouvement doux et continu ». Cette course à travers la forêt ressemble de plus en plus à une fuite en avant, une tentative d'échapper aux problèmes tout en s'éloignant des violences parisiennes, pour revivre perpétuellement « le plaisir, l'illusion » (486) d'une « lune de miel » stéréotypée. Or, cette fuite s'avère d'autant plus impossible que la violence est un fait incontournable, qui existe aussi bien dans la nature que dans la ville.

§14

Chaque fois que les amants s'adonnent à l'illusion d'une idylle « loin des autres » (482), le narrateur réintroduit une dose de réalité. Des marques d'ironie rappellent la futilité de cette excursion et soulignent « l'illettrisme » des personnages. Rosanette et Frédéric éprouvent « un silence universel », aussitôt brisé par le « bruit de fer » d'une « compagnie de carriers » (483), qui est comme un rappel de l'exploitation des grès de Fontainebleau destinés au pavement des rues à Paris et une annonce des transformations haussmanniennes à venir. L'espace forestier se présente tel un tableau de l'École de Barbizon, dont « un peintre en blouse bleue [qui] travaillait au pied d'un chêne » (481) est le représentant. À l'instar d'un peintre paysagiste, Flaubert travaille sur le motif, mais il voit des effets lumineux qui dépassent les limites matérielles, comme « des gouttes argentines à la pointe des branches » (482) et des « traînées d'émeraudes ». Cette matière traverse des phases lumineuses, minérales, et liquides, mais repose sur des « couches de feuilles mortes » : une touche funèbre assure une fois encore le renouveau du vivant. Les arbres « d'une altitude démesurée » prennent « des airs de patriarches et d'empereurs », mais ce passé impérial périt aussi et les « longs fûts [...] semblaient des colonnes près de tomber ». Rien ne permet de croire que les personnages, complètement dépourvus de perceptions, saisissent la complexité de ces expériences spatio-temporelles. Au contraire, on peut supposer qu'ils en restent à une lecture de surface.

§15

Ralentissant leur course effrénée, les amants ont l'impression d'accéder à « une vie plus libre » et à « une joie sans cause » (483). Or, cette joie ne s'accompagne pas d'une perception augmentée, puisque Flaubert ne leur attribue aucun verbe de sensation. Sans préciser le lieu exact, le narrateur décrit le « spectacle changeant » que faisait « la

diversité des arbres ». La forêt royale, symbolisée par « les hêtres » qui « entremêlaient leurs couronnes », préserve la mémoire des gloires historiques, mais l'image se gâte rapidement à côté « des frênes » dont les « glauques ramures » rappellent la « fugacité » dynastique. Nous sommes dans une forêt-cathédrale où les pins « symétriques » deviennent des « tuyaux d'orgue » dont le balancement continu produit un chant solennel. Cet élan vers le ciel est contredit par les « minces bouleaux » aux « attitudes élégiaques » ; « inclinés » vers le sol forestier, ils préfigurent la mort inévitable. La lutte vitale, éternelle mais futile, se retrouve dans les « chênes rugueux », symboles mélancoliques : ils « se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres » comme s'ils cherchaient du réconfort dans leur agonie. Tels des ouvriers révoltés à Paris, ces chênes résistent, « fermes sur leurs troncs, pareils à des torsos », mais leur lutte se résume finalement à « des appels de désespoir », un dernier spasme contre un pouvoir cruel, « comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère ». Même si cette guerre est perdue, les chênes-Titans (et le peuple de Paris) représentent néanmoins la vision flaubertienne d'une loi universelle : l'ordre par alternance des contraires¹⁷. Cette harmonie dynamique révèle que l'histoire politique ne diffère pas du temps naturel ou même de l'intemporalité mythique. Tout finit par mourir, mais cette mort permet l'union avec le grand tout.

§16

Cette interprétation d'une forêt historicisée qui évite à Flaubert la représentation des journées de juin 1848 a déjà fait couler beaucoup d'encre¹⁸. Or, ces lectures historico-politiques de la description manquent l'originalité radicale du passage. En effet, non contente d'être une transposition de la violence politique (et de sa futilité), cette description dessine une vision dynamique de l'espace et du temps, qui reste fatale dans son obligation, mais esquisse en même temps une « expérience de l'illimité¹⁹ » dans la transformation permanente des choses. Les arbres dont les couronnes s'étreignent, ce n'est pas seulement l'image naturalisée de la révolte parisienne vouée à l'échec, c'est aussi la vision d'une entraide, d'une relation entre des êtres doués de sensibilité et de mémoire dont

¹⁷L'alternance entre la vie et la mort était chère à Flaubert : « J'aime surtout la végétation qui pousse dans les ruines, cet envahissement de la nature [...] me réjouit d'une joie profonde et large. La Vie vient se replacer sur la Mort ; elle fait pousser l'herbe dans les crânes pétrifiés ». Lettre à Louise Colet, 26/8/1846, *op. cit.*, p. 314-315.

¹⁸Voir G. Séginger, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000 ; J. Bem, « Sur le sens d'un discours circulaire », *Littérature*, n° 15, 1974, p. 95-109, www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1974_num_15_3_2006 ; V. Brombert, « Lieu de l'idylle et lieu du bouleversement dans *L'Éducation sentimentale* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, n° 23, p. 277-284, www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_988.

¹⁹G. Séginger, *ibid.*, p. 64.

l'existence ne s'arrête pas à l'écorce mais se propage dans la terre et se diffuse à travers les peuplements²⁰. Ces êtres « dianéens » touchent simultanément aux trois domaines et aux trois phases de la vie : au souterrain qui est infernal mais qui grouille de vie invisible ; à la terre formée de feuilles mortes, la mort distribuée qui crée l'humus nourricier auquel tout être revient ; et à l'aérien céleste, lieu atmosphérique du mélange, de la transformation de la lumière en énergie, et des aspirations immortelles.

§17

Au milieu de cette escapade à travers la forêt surgit une violence nécessaire, mais aussi désespérée. L'élan vital des arbres se heurte à la loi mortelle de l'univers, mais crée un ordre dynamique par lequel la mort assure la vie. Engloutis par le changement perpétuel, les arbres parviennent néanmoins à garder la mémoire du passé, et pour ceux qui savent le lire, le paysage conservera une trace de leur existence longtemps après leur mort physique. Ces traces mémorielles peuvent se lire aussi bien dans la flore sylvestre que dans le paysage minéral que les amants traversent. Le même destin mortel et dynamique relie donc les arbres, les rochers, et la ville de Paris elle-même. En décrivant les formes d'une carrière, Flaubert dessine en creux la construction et la ruine de toute cité. Les carriers annoncent leur présence par « un bruit de fer, des coups drus et nombreux » (483), et c'est leur travail qui transformera le « flanc d'une colline » en « maisons » (484) et « dalles ». Ces roches « finissaient par emplir tout le paysage » en prenant des formes « cubiques » ou « plates », géométries qui préfigurent des bâtiments ou des pavés. Or, cette confusion rocheuse ressemble ici plutôt aux « ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité disparue ». Les roches disent donc à la fois l'origine et la ruine de la société urbaine. Tout finit par disparaître afin de se dissoudre dans la parenté originale de toutes les choses et tous les êtres.

§18

Les roches de Fontainebleau disent non seulement la ruine certaine de toute forme, mais désignent en même temps la permanence des changements. Encore une fois, les personnages se montrent illettrés face à ce paysage d'une part géométrique, d'autre part confus et informe. Le narrateur dirige l'interprétation vers une « furie » chaotique : les roches seraient la substance minérale que déposent les « volcans », les « déluges » ou d'autres « grands cataclysmes ignorés ». Frédéric, s'exprimant à travers le discours indirect, « disait qu'elles étaient là depuis le commencement du monde et resteraient ainsi jusqu'à la fin ». Mais cette vision lit la mauvaise permanence ; là où le narrateur voit un paysage mouvant, l'image de son passé marin, Frédéric ne voit que l'immobilité des

²⁰L'analyse de la sensibilité sylvestre dépasse le cadre de cet article, mais je renvoie le lecteur qui s'y intéresserait aux travaux récents sur la sensibilité des plantes, notamment *La Vie des plantes*, d'E. Coccia, Paris, Payot, Bibliothèque Rivages, 2016 et P. Wohlleben, C. Tresca (traductrice), *La vie secrète des arbres*, Les Arènes, 2017.

apparences visibles. La description ne dit pas la stabilité des choses, mais au contraire, leur transformation permanente. En effet, en insistant sur la ruine, la furie et le chaos, sur des forces violentes et bouleversantes, le narrateur montre que Frédéric, dont le nom suit immédiatement le mot « ignorés », et Rosanette, qui « détournait la tête », sont incapables de lire ce paysage cataclysmique.

§19

L'expérience minérale se poursuit quand les amants découvrent « une colline tout en sable ». Si le lieu exact n'est pas précisé, la correspondance de Flaubert le révèle. Suite à sa seconde visite de repérage à Fontainebleau, il fait part de ses sensations dans une lettre à George Sand qui lui avait recommandé d'aller voir les « sables d'Arbonne²¹ » : « c'est tellement beau que j'ai "cuydé" en avoir le vertige ». Or, le toponyme « sables d'Arbonne » qui apparaît dans les notes du Carnet 12²², disparaît du texte publié, fidèle à la spatialité indéterminée et diffuse qui domine la troisième journée. En même temps, Flaubert déplace une référence à *Manette Salomon* des Goncourt, lesquels décrivent une scène analogue, non dans les sables d'Arbonne mais aux « gorges d'Apremont²³ ». Les Goncourt voient notamment de « formidables fantaisies » dans ce paysage rocheux dont l'origine marine se révèle à travers les « profils d'animaux de rêves, des silhouettes de lions assyriens, des allongements de lamentins sur un promontoire²⁴ ». Chez Flaubert, c'est la même union entre des forces marines, animales et minérales qui produit une colline « rayée » (484) dont les ondulations rappellent « des promontoires sur le lit desséché d'un océan ». Même les roches se fluidifient, prenant « de vagues formes d'animaux, tortues avançant la tête, phoques qui rampent, hippopotames et ours ». Une mobilité aquatique s'empare des choses et tout le paysage se remet en mouvement, comme s'il retrouvait son milieu marin d'origine : « tout à coup, dans cette vibration de la lumière, les bêtes parurent remuer ». Le paysage minéral garde la trace de son passé marin, donnant à l'observateur averti une expérience de l'illimité. Dans ce passage sous l'influence de l'article indéfini (« un jour », « une colline »), Flaubert dissout les contours spatio-temporels, intertextuels et même biologiques. Associant le temps géologique au temps narratif, la spatialité diffuse du passage « empl[i] tout le paysage » et révèle des relations enfouies entre le vivant et la matière, entre le passé et le présent. Les sables et roches, formés de millions d'êtres morts déposés au fond d'une mer, concrétisent la vision flaubertienne de l'harmonie des contraires. La précision documentaire est sacrifiée à la spatialité diffuse et à la métaphorisation de l'espace qui permettent de dépasser la lecture des surfaces. Mais

²¹Lettre à George Sand, 10 août 1868, *Corr. Flaubert/Sand*, p. 190.

²²G. Flaubert, *Carnets de travail*, op. cit., p. 427.

²³E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, op. cit., vol. II, p. 29-31.

²⁴*Ibid.*, p. 31.

les personnages passent encore une fois à côté de l'essentiel, « fuyant le vertige, presque effrayés », alors que c'est justement ce vertige qui aurait pu déclencher une vision du monde au-delà des apparences. Les roches et les sables en viennent à représenter le changement permanent et la relation dynamique entre la vie et la mort.

§20

Quant aux amants, qui « demeuraient comme engourdis dans une ivresse tranquille », les sensations qu'évoque le narrateur ne semblent pas à leur portée. Malgré tout, la spatialité diffuse des descriptions finit par s'emparer du corps même des personnages, et surtout de Rosanette. Frédéric en vient même à ne plus distinguer « la fraîcheur de sa peau » (485) du « grand parfum des bois ». Rosanette accepte implicitement son assimilation à Diane, symbolisée ici par « une biche » qui se promène « avec son faon », l'image de la fécondité et de la maternité protectrice (dont Rosanette a été privée). Comme si elle voulait faire partie du cortège de Diane, Rosanette « aurait voulu courir après, pour l'embrasser » (485). Or, ce n'est qu'un interlude, et les personnages finissent par se raconter des « niaiseries » (487) et des histoires personnelles dont ils ne saisissent pas les enjeux, faute « d'exprimer exactement quoi que ce soit » (491). Frédéric, qui s'était enfui de la capitale pour éviter les combats (et pour fuir Arnoux), se sent soudainement coupable d'avoir renoncé à son devoir et cherche un moyen de mettre fin à leur idylle. Le jeune homme veut regagner la capitale au plus vite, mais « il n'était pas facile de s'en retourner à Paris ». Ce retour aux banalités du voyage et au temps normal, absents du trajet aller, signale définitivement la fin de l'épisode idyllique.

§21

Que retenir de cet épisode où la spatialité domine le récit, où Flaubert éloigne ces personnages de l'agitation parisienne de juin 1848 ? C'est paradoxalement cette sortie des événements historiques qui permet à Flaubert d'élaborer une autre vision de l'histoire : loin des finalités politiques que les deux camps souhaitent fixer, l'histoire chez Flaubert reste incomplète, puisqu'elle « n'est que la réflexion du présent sur le passé²⁵ » et qu'elle « est toujours à refaire ». Entre les deux camps, Flaubert préfère l'alternance des contraires, « une harmonie dynamique, rythmée par des ruptures²⁶ ». Les descriptions topographiques de l'épisode jouent un rôle essentiel dans l'élaboration d'une réflexion historique. Elles nous font voyager dans le temps (tant géologique qu'historique) et dans l'espace et nous font dépasser la surface des choses. Cette conscience de l'historicité révèle aussi la transformation permanente d'un monde sans *telos* et la parenté primordiale des êtres, au-delà des séparations apparentes. Lire le paysage et lire le texte nous fait pénétrer dans les « virtualités secrètes » (486) de l'existence, les réalités enfouies sous l'illusion

²⁵Lettre à Mme Roger des Genettes, novembre 1864, *Corr.* III, 1991, p. 414-415.

²⁶G. Séginger, *op. cit.*, p. 53.

des surfaces. Sans conclure, l'art flaubertien sert à « faire rêver²⁷ », comme la nature. Loin d'être un interlude pittoresque, c'est le descriptif de l'épisode qui éclaire le récit²⁸.

§22

Le style flaubertien, puisqu'il est à la fois plus libre que l'observation documentaire et plus rigoureux que l'expérience habituelle, permet de désenclaver la réalité, de percer la surface pour s'approcher des mystères de l'existence. C'est par l'ironie et par l'arrangement des contraires que Flaubert révèle ces mystères, sans jamais prétendre détenir la vérité finale. Si l'esthétique de l'alternance et l'arrangement ironique des contraires peuvent nous laisser face à une impasse nihiliste, c'est du côté de l'observation du monde, du travail, et d'une lecture approfondie qu'il faut chercher une issue. Le style flaubertien, qui mélange la documentation, l'ironie et l'imaginaire, permet de révéler les idées reçues de son époque. Ce sens historique dit la futilité des discours face à la mort certaine, mais il nous offre la possibilité d'une conscience renouvelée, d'une puissance « par-delà le tombeau ».

§23

Dans les descriptions de Fontainebleau, Flaubert nous plonge dans une forêt de symboles où la matière visible de l'arbre ne nous dit qu'une partie de son existence qui se compose de relations invisibles, de transformations perpétuelles et de mémoire profonde. Le style littéraire nous révèle les dynamismes du monde, et la forêt de Fontainebleau sert de toile de fond pour un Flaubert qui peint sur le motif. Or, cette recherche documentaire ne suffit pas ; il faut que Flaubert recompose cette matière brute chez lui pour dépasser la réalité visible tout en accédant à un réel profond et caché – un réel plus réel que le monde physique²⁹. Fontainebleau agit en tant que « tremplin », mais Flaubert travaille à « arranger et fondre³⁰ » cette réalité pour pénétrer les « virtualités secrètes » (486) de l'existence et pour révéler la parenté primordiale des êtres et des choses. C'est ainsi que le travail littéraire de Flaubert, la lecture attentive de son œuvre et une conscience accrue de notre être-au-monde nous offrent la possibilité de « faire croître des tulipes³¹ », de sorte que l'existence et la mémoire ne s'arrêtent pas aux limites corporelles, mais se propagent à travers la terre et les êtres, pour que l'étude de la matière (la forêt ou la littérature) de-

²⁷Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, *Corr.* II, 1980, p. 417. Pour Flaubert, « le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer [...] mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire, de *faire rêver* ».

²⁸À l'encontre de Genette qui fait du descriptif un des « aspects » du récit dans « Frontières du récit », *Communications*, 8, 1966, p. 158-159.

²⁹É. Le Calvez résume cette vision comme « déterminée, dirigée au préalable », la documentation étant « bien orientée par une esthétique ... plutôt que par un *objectif* réaliste ». É. Le Calvez, « Flaubert et le "tremplin" réaliste », *Romance Studies*, vol. 30, n° 3-4, juillet 2012, p. 234.

³⁰Voir la note 15.

³¹Voir la citation en exergue de cet article.

vienne un « tremplin pour s'élever plus haut³² », pour que notre lecture du monde donne « d'excellents fruits ».

Quelques mots à propos de : Nathan Germain

Nathan Germain est doctorant à l'Université du Wisconsin-Madison où il prépare une thèse intitulée « Relational Geographies : Toward an Interconnected Vision of Place in French Literature and Geography, 1850-1900 ». Il a récemment publié « An Ecological identity : Nature, Identity and Poetics in *L'Esclave, vieil homme et le molosse* » sur l'identité écologique dans un roman de Patrick Chamoiseau, dans *Ecocritical Approaches to Literature in French* (éds. D. Boudreau et M. Sullivan), Lexington Books, 2015.

Pour citer cet article

Nathan Germain, « Lire et écrire le paysage : dynamisme et relation dans la description de l'épisode de Fontainebleau », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 04/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/249>.

³²Lettre à Léon Hennique, 2-3 février 1880, *Corr.*, V, 2007, p. 814.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/279>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Nicolas Bouvier paradoxal

Anne Marie Jaton

§I

L'auteur de *L'Usage du monde*, qui oscille entre le goût de tout ce qui existe et la passion du vide et du rien, construit son œuvre autour de multiples paradoxes. Voyageur ? Il va (très) lentement, il s'arrête longuement, il s'attarde, il flâne, il s'enlise parfois... Promeneur, donc, plutôt ? Oui, peut-être, avec une Fiat 500 qui avance presque à pas d'homme... Il voulait arriver en Chine puis en Amérique, il finira au Japon. Suisse du bout du lac Léman, il possède une volonté farouche d'échapper aux hasards de la naissance et de se transformer lui-même en « traducteur » du monde, mais il retourne, après trois ans de voyage, dans son canton de belle herbe verte où il passe la plus grande partie de sa vie. Il se veut hors du temps, mais son amour du vide en fait un écrivain qui partage le désarroi de l'après-guerre, lequel, il est vrai, conduit les intelligences de l'époque plutôt à l'engagement politique et philosophique qu'à l'apologie de l'amincissement. Écrivain ? Certes, et c'est bien la qualité de l'écriture, sa capacité d'être à la fois légère et dense, qui représente sa plus grande aventure, mais – la contradiction n'est cette fois qu'apparente

– le récit n'est pas composé de grands exploits et d'extraordinaires prouesses, mais d'impressions aiguës et fugaces qui se succèdent et pourrait s'intituler *éloge du rien* : le récit de voyage est en réalité l'entreprise d'un *poète*¹.

LE LIVRE RÊVÉ

§2

La version de *L'Usage du monde* que nous tenons entre les mains ne correspond pas au projet initial, extrêmement ambitieux. Au départ Bouvier et Thierry Vernet souhaitaient construire un livre-objet ; ils voulaient se démarquer nettement des récits de voyage habituels et présenter aux éditeurs une œuvre composée non seulement du texte et des dessins, mais également des clichés pris tout au long du périple et des morceaux de musiques qu'ils enregistrent en cours de route ; comme le précise le jeune peintre dans la *Correspondance des routes croisées* : « Je ne le vois pas comme un livre de voyage, se contenter des modèles existants est hors de question » ; l'écrivain précise à son tour : « Faudra mettre un ou deux brins de musique dans le livre du monde ; ça a vraiment contribué à la beauté du voyage² ». Les deux arts antithétiques (et complémentaires) de la photographie et de la musique, l'un immobile et l'autre éminemment mobile, l'un sourd et l'autre aveugle, auraient formé l'ossature sur laquelle se serait construit le texte. Ils désignent du doigt le *projet* de Bouvier : redonner et susciter un état purement *émotionnel*, où les sens perçoivent plus qu'ils n'enquêtent. Au cours de son périple, l'écrivain avait agrémenté ses conférences sur Montaigne de musique du XVI^e siècle, mais une fois de retour, les exigences de l'édition contraindront les auteurs à « se contenter » et le livre est amputé d'une partie qui lui aurait donné une configuration toute différente.

§3

Aujourd'hui le lecteur peut recréer le projet original grâce à un peu de bricolage et lire le texte en feuilletant en même temps *Entre errance et éternité*, *Regards sur les montagnes du monde* et *Dans la vapeur blanche du soleil*³, les ouvrages qui réunissent les photos prises en route, tout en écoutant le cd-rom intitulé *Poussières et musiques du monde*, *Enregistrements de Zagreb à Tokyo*... À lui donc de transformer *L'Usage du monde* en une sorte de « livre simultané », à l'image de *La Prose du Transsibérien*, autre chef-d'œuvre à plusieurs facettes (dessins de Sonia Delaunay et encres de différentes couleurs)

¹Pour une introduction à la vie et l'œuvre de l'écrivain, voir A. M. Jaton, *Nicolas Bouvier, Paroles du monde, du secret et de l'ombre*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011 [2003].

²Nicolas Bouvier à Thierry Vernet, lettre du 21 avril 1956, in *Correspondance des routes croisées*, texte établi, annoté et présenté par D. Maggetti et S. Pétermann, Genève, Éditions Zoé, 2010, p. 990.

³N. Bouvier, *Entre errance et éternité, Regards sur les montagnes du monde*, Genève, Éditions Zoé, 1998, et *Dans la vapeur blanche du soleil*, avec un choix de textes de N. Bouvier, dessins de T. Vernet, Genève, Éditions Zoé, 1999.

dont ne nous est donné désormais que le texte... à l'encre noire.

§4

Les deux amis le disent chacun à sa manière, le voyage pour eux n'est pas seulement un parcours en Asie à la recherche de visages et de paysages, c'est une entreprise beaucoup plus essentielle, qui, pour Nicolas Bouvier, est une profonde remise en question de son moi, vécue avec un sentiment qui ressemble à la dévotion religieuse. Le futur écrivain, résolument athée, se penche dans sa jeunesse « sur le problème de la naissance des dieux qui le tracasse⁴ ». Réfléchissant sur le passage du polythéisme au monothéisme des juifs qui réduit la multiplicité à l'unicité et éloigne Dieu de l'être humain, le reléguant au fond de dieux où il est nécessaire d'aller le chercher, le jeune homme qui n'a pas encore écrit son œuvre compare le sens du voyage précisément à cette quête ; voyager, c'est « franchir une distance », à la façon des chrétiens : « Toutes les directions sont ouvertes ; je crois que s'il fallait refaire la théologie, il n'y aurait qu'un seul péché mortel : la stagnation, la platitude au sens spatial du mot. Qu'on s'enfonce sous terre, qu'on gravisce, qu'on parcoure, et c'est bien. Je crois que la grandeur est partout où on va⁵ ». Jean-Yves Pouilloux, au début de son récent article sur l'écrivain, met le doigt sur ce qui constitue le véritable cœur de l'œuvre : « *L'Usage du monde* est une merveille incessante d'éclats d'instant que le lecteur reçoit comme des *épiphanies profanes*⁶ ».

LE PREMIER TOME D'UNE TRILOGIE

§5

Nous lisons *L'Usage du monde* comme un livre qui se suffit amplement à lui-même. Il se situe toutefois, par rapport à l'itinéraire du voyage et aux récits qu'en fournit l'écrivain, comme le livre premier d'une trilogie, la première étape d'une longue aventure vécue, transposée et réélaborée à travers l'écriture.

§6

Or, dans l'ensemble de l'œuvre, la continuité du parcours est brisée par la discontinuité de la mise en forme. Discontinuité de rédaction d'abord : la partie consacrée au Japon, qui correspond davantage à la définition traditionnelle de récit de voyage, précède le texte consacré à Ceylan, mais surtout discontinuité de *ton*. La trilogie se décline sur trois tonalités différentes : *L'Usage du monde* est caractérisé par la grâce, le bonheur et la lévitation, les textes sur le Japon sont plus factuels alors que *Le Poisson Scorpion*, écrit vingt ans après les événements qui y sont narrés, est l'envers noir du premier récit : le fantastique s'oppose au réalisme, la déliquescence au bonheur, l'effacement des

⁴ *Correspondance*, op. cit., p. 982.

⁵ *Ibid.*, p. 924-25.

⁶ J.-Y. Pouilloux, « Nicolas Bouvier : la jubilation du regard », *L'art et la formule*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2016, p. 124.

moments difficiles du premier récit laisse la place aux difficultés dans celui de Ceylan dont le fil rouge est la douleur. La suite géographique et chronologique du voyage, qui après la descente de l'Inde conduit Bouvier dans une île qu'il juge démoniaque, est une expérience où le noueux et le granuleux prennent la place du lisse. À la continuité du déplacement correspond donc la discontinuité à la fois des thèmes et de l'écriture.

§7 Cette discontinuité jette une lumière légèrement différente sur le premier livre, texte unitaire qui se veut parfaitement tissé et dont les aspérités sont à peine évoquées. Parti pris du bonheur et parti pris du malheur sont complémentaires et représentent les deux aspects de la personnalité, de l'expérience et du style de l'écrivain. Son œuvre forme un tout, elle est, selon l'expression de l'écrivain Vahé Godel, aussi bien dans son ensemble que dans chaque pan de la trilogie, « une *symphonie* où s'entre-tissent le rythme du récit et la vibration de la voix, la substance des mots et les battements du cœur⁷ ».

VOYAGER/ ÉCRIRE

§8 Bouvier écrit *pendant* le voyage, mais considère ses notes uniquement comme des aide-mémoire, que d'ailleurs il perd en route ; ces écrits perdus sont reconstitués puis réécrits à l'ombre du marronnier de sa maison de Coligny⁸. Dans la *Correspondance des routes croisées*, à partir d'août 1955, il évoque à plusieurs reprises l'incompatibilité qui existe désormais pour lui entre *voyager* et *écrire* : « L'expérience voyage et l'expérience écriture sont à présent en conflit⁹ ». Et un peu plus loin : « L'alternative c'est travail-voyage. Je ne peux plus les réconcilier, ou plutôt plus les mener l'un et l'autre en même temps aussi loin qu'ils doivent être menés¹⁰ ».

§9 Une scission (ou plutôt une *distanciation* dont l'humour est le principal instrument) se révèle donc nécessaire, détruisant le mythe de l'écrivain-voyageur qui rédige son œuvre au bord d'une route afghane, en une adhésion temporelle et psychologique pure au réel qui l'entoure et faisant œuvre d'écrivain-photographe : le livre du monde est au contraire forgé, non sans peine (un véritable *labeur* au sens étymologique du terme), par un moi tourmenté et la *Correspondance* évoque toutes les affres de cette entreprise, affres sur lesquelles l'écrivain a d'ailleurs insisté à plusieurs reprises.

⁷V. Godel, *Nicolas Bouvier, faire un peu de musique avec cette vie unique*, Genève, Métropolis, 1998, p. 23.

⁸Il a « engrangé » et peut maintenant « retourner son foin », *Correspondance*, op.cit., p. 1091.

⁹*Ibid*, p. 660.

¹⁰*Ibid*, p. 671. Sur la signification du titre, voir J.-Y. Pouilloux, « Approche de l'écriture », *Autour de Nicolas Bouvier*, textes réunis par C. Albert, N. Laporte et J.-Y. Pouilloux, Genève, Éditions Zoé, 2002, p. 103.

§10

Essayant de raconter, devant des feuilles qui restent désespérément blanches, une étape de son voyage lors de son séjour dans l'île de Ceylan, il écrit à Thierry Vernet qui a déjà retrouvé la campagne genevoise : « Je suis résolu à mener ça comme au bain avec un courage de baignard »¹¹. Les difficultés ne seront pas moindres lorsqu'il aura lui aussi retrouvé sa maison au toit bas près du lac. *L'Usage du monde* (« l'usage qu'on en fait, non l'usage qu'on en a »¹²), précise Bouvier qui tient à son titre, hérité de Montaigne) est en fait un livre dont l'élaboration fut très difficile et dont la spontanéité et la légèreté sont fruits d'un patient et sanglant travail de ciselage.

§11

Le but de l'écrivain est de donner une image *immédiate* (« exprimer une certaine réalité brute »¹³) de ce qu'il a vu. Il aimerait créer une série de visions juxtaposées qui ne doivent pas être encombrées par la réflexion ou les digressions. Ce qu'il veut échafauder, ce sont des sortes de « photographies verbales » qui se suffisent à elles-mêmes et s'imposent dans leur *évidence* et dans leur clarté, échappant de la sorte à tout commentaire. D'où la tentation de laisser parler les clichés et son intérêt pour la peinture.

§12

Ce qu'il ne faut surtout pas faire, insiste-t-il, c'est expliquer, démontrer, interpréter, il faut simplement « donner à voir », comme disait Éluard. Mais « en écriture, c'est bien plus difficile *puisque l'écriture elle-même est déjà un détour*. [...] Il faut travailler sur deux plans, que l'enchaînement des idées soit compréhensible, aisé, et mène l'esprit du lecteur quelque part, et puis, second plan plus important, que la matière des mots (sans égard pour leur sens) crée dans l'esprit du lecteur une autre trame, une succession de chocs plus obscurs, plus réels, qui coule à pic presque aussitôt au fond de la conscience et sert d'ancre, de corps mort aux idées du texte qui flottent à la surface, à portée de main »¹⁴. Il y a dans ce dessein un paradoxe essentiel : le texte doit être *à la fois léger et lourd* : « pas "lourd de sens", comme on dit d'habitude, mais matériellement lourd, qu'on ait à chaque phrase l'impression de croquer quelque chose, de supporter une pesanteur ou une traction presque physique »¹⁵. Ce projet, qu'il mènera à bien, explique la singularité du texte, plus retors qu'on peut le penser à une première lecture.

§13

La flânerie et l'écriture vont toutes deux sans cesse *de l'avant* et sont par essence horizontales ; en dehors des montagnes, pas de verticalité, ni métaphysique ni psychologique, dans *L'Usage du monde* : les portraits de Bouvier ne sont (volontairement) que des esquisses et la psychologie des profondeurs ne lui sied guère. Et pourtant, dans ce texte qui

¹¹ *Correspondance, op.cit.*, p. 441.

¹² *Ibid*, p. 1511.

¹³ *Ibid*, p. 927.

¹⁴ *Ibid*, p. 927-928.

¹⁵ *Ibid*, p. 928.

nous fait avancer sur une route qui va droit devant elle, l'écrivain réussit à déconcerter son lecteur en lui donnant sans cesse l'impression qu'il se trouve au contraire devant une entreprise *profonde* et qui sert à l'« *élever* ».

LE MOI

§14

L'élément le plus paradoxal de *L'Usage du monde* est sans doute l'usage du moi. Le *je* du récit, qui refuse le statut prestigieux d'écrivain, se déclare tout au plus et modestement « greffier du monde ». Cette définition, qui tend à réduire le narrateur à une fonction « balzacienne », ne suffit aucunement à rendre compte des modalités subtiles de l'écriture. Comme le souligne Arno Bertina, « dans le récit de voyage, le sujet de l'énonciation est une sorte de Janus, à la fois narrateur et objet du récit¹⁶ ». Il existe en effet tout au long du récit un incessant dédoublement du moi, le voyageur se regardant voyager et se regardant vivre et écrire. Effacement du moi et mise en scène du moi cohabitent : en effet Bouvier tente le plus souvent non pas d'effacer cette dissociation, mais plutôt de l'exhiber ou alors de la résorber en une parfaite harmonie : la bipolarité du moi reste sous-jacente et constitue l'un des paradoxes – et pas des moindres – de l'œuvre.

§15

Le monde traversé apparaît très souvent aux yeux du lecteur à son tour de façon dédoublée : il est devant un univers extérieur au moi, un monde qui *semble* objectif, mais qui est *saisi* (au sens presque culinaire du terme) par un *je* mettant sans cesse en évidence son adhésion, son étonnement, parfois sa prise de distance ironique, utile pour ne pas tomber dans le piège d'une foi ingénue dans sa propre « objectivité ». La difficulté de l'entreprise est précisément de trouver un équilibre entre les deux. La voix que nous écoutons est le fruit d'une longue et patiente recherche du ton juste : en 1959, Nicolas Bouvier écrit à Thierry Vernet : « Il y a encore de l'emphase à combattre et de la souplesse à conquérir, et *se mettre aussi davantage dans ce qu'on dit*. Il faut être modeste mais pas honteux¹⁷ ».

§16

Les multiples affirmations de Bouvier sur la fonction du moi dans *L'Usage du monde*, dictées par une double volonté de ne pas transformer son récit en autobiographie-panégyrique et de tenter de rattacher son moi évanescent à une réalité qui lui servira d'ancrage, sont sincères mais trompeuses : il nous montre un sujet qui s'efface sans cesse, mais qui devient en fait prépondérant *à travers son effacement même*. Si dans ce premier livre le *je* tente de tenir à distance non seulement ses présomptions et son passé mais ses scories et ses états d'âme, ce qui est donné au lecteur – et ce qui l'intéresse – c'est au contraire précisément

¹⁶ A. Bertina, « Le devisement du texte », *Autour de Nicolas Bouvier, op.cit.*, p. 75.

¹⁷ *Correspondance, op.cit.*, p. 1228.

la présence du *point de vue subjectif* de l'écrivain, dont tout l'effort consiste à raconter le monde *en essayant de se tenir à la bonne distance*, entre objectivité et inévitable subjectivité de celui qui raconte. Le récit oscille entre ces deux modalités que l'écrivain a su alterner souvent, et plus souvent encore amalgamer.

§17

Pour obtenir cette bonne distance, il ne suffit pas de se situer *entre* l'objectivité et la subjectivité : il s'agit de se débarrasser de son ancienne manière de voir, de renouveler son moi et de le *renverser*. Bouvier, qui voyage de nuit, souvent sans rien voir sinon de vagues formes noires et des étoiles, et qui vit l'Orient sous la neige, possède une fascinante capacité de regarder « à l'envers ». Comme le deuxième homme assis sur l'âne de Thierry Vernet, celui qui regarde vers la queue de l'animal en voyant le monde défiler d'une façon nouvelle, l'écrivain veut restituer *l'autre côté* des choses et des êtres et y réussit.

§18

La vision de l'écrivain, restituée de façon aiguë et percutante, suscite l'adhésion du lecteur non seulement aux paysages et aux portraits mais aux sentiments, aux joies et aux tourments du narrateur, auquel il s'identifie d'autant plus que Bouvier a savamment construit cette adhésion ; l'écrivain sait si bien que cette approbation du lecteur est essentielle qu'il le prend à parti à plusieurs reprises : « Dans cette ville remplie d'artisans, faire forger le porte-bagages devait être facile. Détrompez-vous » (54)¹⁸ ; un exemple encore plus curieux : « Je regarde aussi ce platane : retenez-le bien ! si vous allez vers l'est vous n'en verrez plus de longtemps » (257). L'artisan habile et « qui essaye de provoquer un effet de simultanéité et de proximité » s'appelle sans cesse à la participation de celui qui lit, souvent de façon subtile, arrivant, comme le souligne Daniel Maggetti, à susciter une sorte d'identification non seulement avec sa vision mais avec sa *langue*, à une reprise telle quelle de ses formules, tellement percutantes qu'elles troublent le regard critique¹⁹. C'est à cela que visait l'écrivain : une écriture si transparente qu'on peut seulement la traverser, si « évidente » dans ce qu'elle montre qu'on ne peut que la citer, la paraphraser ou alors tourner autour d'elle. Une œuvre difficile à « analyser » donc, par excès de clarté et d'efficacité.

LA DISPARITION DU MOI

§19

L'histoire d'un *je* original et attachant apparaît donc comme le deuxième fil rouge de *L'Usage du monde*, l'histoire (discrètement, douloureusement et joyeusement narrée) de son exposition à un monde qui, avec son pouvoir corrosif, « le rince et l'essore », l'amincit, l'améliore comme peut le faire une distillation : « On croit qu'on va faire un

¹⁸ *L'Usage du Monde*, Paris, La Découverte, 2014, première édition, Genève, Droz, 1963.

¹⁹ D. Maggetti ; « La forme immergée de l'iceberg », *Europe*, juin-juillet 2010, p. 3.

voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait » (10). Cette insistance de Bouvier sur l'amincissement et la réduction (au sujet desquels tout a été dit), n'est pas seulement le fruit d'une modestie bien réelle, mais un élément constitutif de sa personnalité et de sa « philosophie ». Dans la *Correspondance*, en 1956, il précise : « C'est [...] un côté funèbre de ma nature que ce voyage m'a révélé, et obligé à combattre, ce à quoi j'ai passé beaucoup de temps »²⁰.

§20

Le déplacement ne satisfait pas seulement la curiosité de l'autre et de l'ailleurs, il a pour tâche première d'alléger le moi : « La vertu d'un voyage est de purger la vie avant de la remplir » (27). La véritable hantise de l'écrivain, sur le plan de l'écriture comme de la vie, est le plein et le pesant ; lorsqu'il soumet son texte à Arthaud (qui le refusera), il craint que l'éditeur ne le trouve « lent, lourd, suisse »²¹. Cette recherche de l'apesanteur touche à la fois son être le plus intime et les paysages élus, qui sont tous des lieux faits de rien, de déserts, d'espaces infinis. La *disparition*, tel est son rêve, qu'il exprime dans ses poèmes surtout. Dans la *Correspondance*, alors qu'il est encore tout jeune, il évoque déjà ce désir d'effacement et d'assimilation avec ce qui *est* : « J'ai bien envie de devenir arbre »²².

§21

La narration va d'instant d'éblouissement, de véritables « épiphanies laïques », pour reprendre encore une fois la formule de Jean-Yves Pouilloux, à de « brusques effondrements de sens »²³, comme à Tabriz ou, plus encore, à Ispahan : « J'ai commencé à sentir partout la mort [...] Elle gagnait sur moi à toute allure. Ce voyage ? Un gâchis... un échec. On voyage, on est libre, on va vers l'Inde... et après ? J'avais beau me répéter : Ispahan ; pas d'Ispahan qui tienne » (235). La perte est d'abord celle non pas du réel mais de *l'ancrage* au réel, (« cette ville impalpable, ce fleuve qui n'aboutit nulle part et d'ailleurs peu propre à vous asseoir dans le sentiment du réel »), ce réel qui seul arrive par instants à retenir dans un monde solide un moi fragile. À la fin du récit, il ressort clairement que l'usage du monde offre grâce et beauté, mais conduit inévitablement à *user* l'être : « J'ai passé une demi-heure immobile, saoulé par ce paysage apollinien. [...] Ce jour-là j'ai bien cru tenir quelque chose et que ma vie s'en trouverait changée. Mais rien de cette nature n'est définitivement acquis. Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer,

²⁰ *Correspondance*, op. cit., p. 1061.

²¹ *Ibid*, p. 1298.

²² *Ibid*, p. 180.

²³ Selon l'expression de Gérard Cogez, *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 179.

à combattre, et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr » (375).

§22

Nicolas Bouvier sait au fond de lui-même que le moi est multiple et changeant comme les paysages du périple, et cherche à se situer à la façon de son maître Henri Michaux, qui souligne : « On n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir. Préjugé de l'unité. [...] Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi : MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres, continuellement possibles et toujours prêtes) ²⁴ ». C'est cette fluctuation (inévitale) du moi qui confère au récit de Bouvier son rythme, sa respiration.

§23

Lorsque le narrateur perd ses notes à Quetta, il évoque les souvenirs – pourtant récents – d'un moi qui n'est plus lui : « Tout cet hiver étouffé, obscur, irrattrapable écrit à la lumière du pétrole [...] *par quelqu'un que je n'étais plus* » (306). On perçoit un écho de Proust et le lecteur découvre quelques lignes plus loin que le narrateur est justement en train de lire du Proust en cet instant même ; étrange (mais féconde) convocation que celle de l'auteur de la *Recherche* de la part du narrateur attendant, assis au bord d'une route pakistanaise, le camion des éboueurs.

§24

Proust est l'un de ces auteurs que Bouvier aimait, mais que l'on oublie en faveur de Montaigne ou de Michaux parce qu'il est de ceux qui sont restés assis sur une chaise et ont su se passer de l'ailleurs pour (re)créer un monde. Leur œuvre respective, qui semble aux antipodes l'une de l'autre, sont toutes deux des « soliloques de montreurs d'images²⁵ ». Comme celui de Proust, le *je* de Bouvier se veut à la fois personnel et impersonnel, « clair miroir de l'être et du monde », pour reprendre les termes de Schopenhauer. Leur pouvoir est *réfléchissant*²⁶ ; à l'instar de l'auteur de la *Recherche*, Bouvier sait que le moi est multiple, mais inséré dans le flux du temps fugitif et composé d'une série de morts successives ; le voyage comme la vie est une éternelle recherche du moi, évanescence réalité, changeante, complexe, toujours trop lourde, et enfin et surtout mortelle...

CE QUE L'ÉCRIVAIN NE DIT PAS

§25

Les mots occupent la page, la rendent opaque, l'enterrent sous la glaise du langage. Aussi faudra-t-il rendre le texte à la fois essentiel et aérien, trouver un rythme, éviter les explications, les digressions, les réflexions (faussement) profondes. Le souhait de Bouvier d'arriver à une communication *crystalline* explique les nombreux choix de ne *pas* dire.

§26

Dans le récit l'écrivain gomme en tout premier lieu *son savoir*. Celui qui cherche des chiffres, des statistiques, un tableau géopolitique des Balkans, de l'Anatolie et de l'Afgha-

²⁵G. Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1963, p. 25.

²⁶*Idem.*

nistan dans les années cinquante ou des digressions sur l'art et les monuments en sera (presque) pour ses frais. Bouvier craint la pédanterie, l'étouffement que procurent au lecteur les données sans vie concernant *tout ce qui est vu de haut et de loin*.

§27

Le monde des femmes est totalement absent ; une pouliche est évoquée comme « ce que j'avais vu de plus femme en Yougoslavie » (72) ; très brièvement, le lecteur entrevoit une jeune fille qui danse avec le narrateur à Tabriz le jour du Nouvel-An. L'univers de l'amour, ou tout simplement du désir, subit un effacement complet : le monde du récit est masculin, même dans les Balkans, et bien entendu, de façon inévitable, dans les pays où les femmes sont cachées sous un tchador : les deux jeunes gens semblent voyager comme des anges désincarnés²⁷. En revanche la *Correspondance* évoque souvent, et à travers les termes les plus triviaux, les nécessités du sexe dont ils furent si souvent et si douloureusement privés. En réalité, l'amour est tabou dans *toute* l'œuvre de l'écrivain, incapable de parler de la passion ou du désir sinon sur un ton frivole. Bouvier *veut* en fait restituer un monde masculin où la logique du réel demande qu'il n'y ait pas de figures féminines, logique qui veut en même temps que le récit s'arrête là où il s'arrête : « Au Khyber il y a une véritable césure. Vous quittez le monde musulman, un monde du livre qui a donc beaucoup en commun avec le judéo-christianisme et vous arrivez dans un monde moghol islamique, mais surtout hindouiste, panthéiste, essentiellement féminin – alors que le monde musulman est ordonné par le principe mâle²⁸ ». Le voyage, littéralement chargé d'éros, apparaît en revanche comme le *substitut* de l'amour : « Ces grandes terres, ces odeurs remuantes, le sentiment d'avoir encore devant soi ses meilleures années multiplient le plaisir de vivre *comme le fait l'amour* » (92) ; et plus nettement encore : « Finalement, ce qui constitue l'ossature de l'existence, ce n'est ni la famille, ni la carrière, ni ce que d'autres diront ou penseront de vous, mais quelques instants de cette nature, *soulevés par une lévitation plus sereine encore que celle de l'amour* » (112).

§28

L'écrivain ne s'occupe guère de politique, sinon pour commenter, du point de vue des habitants des lieux qu'il traverse, l'impact qu'un régime plutôt qu'un autre peut avoir sur leur existence quotidienne. Le passé d'un pays surgit lorsqu'un être en parle ; ainsi la servante juive de Macédoine faisant brièvement allusion – en allemand – à son emprisonnement dans le camp de concentration de Ravensbrück : « Deutschland kenn ich doch gut » (je connais quand même bien l'Allemagne) : raccourci saisissant et tragiquement ironique pour évoquer le crime le plus atroce du XX^e siècle.

²⁷ Comme le souligne Blaise Hoffman, « Trois éclipses du système Bouvier », *Europe*, juin-juillet 2010, p. 95-97, il s'agit en fait d'une véritable occultation, Bouvier ayant eu, lors du voyage, quelques rencontres féminines, que François Laut, se basant sur la correspondance non publiée, évoque dans sa biographie.

²⁸ *Routes et déroutés*, entretiens avec I. Lichtenstein-Fall, Genève, Métropolis, 1997, p. 72-73.

§29

Au début des années cinquante, il existe une tension entre littérature et politique que Bouvier n'ignore pas, mais qu'il refuse explicitement. En 1954, lorsque la France se retire de l'Indochine et que le Vietnam se scinde en deux, l'écrivain est en Asie : ni dans son œuvre ni dans sa correspondance on ne trouve d'allusion à ces événements. La France traverse une période extrêmement difficile, marquée par des oppositions violentes entre la droite et la gauche, les guerres coloniales (après l'Indochine jusqu'en 1954, l'Algérie, entre 1954 et 1962), conflits qui suscitent l'engagement massif des écrivains dans les affaires publiques. Rien de tel n'a lieu en Suisse. La littérature romande implique souvent de la part des écrivains des prises de position idéologiques, mais elle est très rarement politique à proprement parler. Le pays est riche et isolé, la conduite des affaires publiques est essentiellement cantonale, la politique nationale fédérale ne concernant que quelques aspects de la vie des citoyens. Le désintérêt pour les affaires publiques dont fait preuve Bouvier est en tout premier lieu une attitude (relativement) répandue parmi les Confédérés.

§30

Mais de la part de l'écrivain il s'agit (aussi) d'une prise de position nette et personnelle. La correspondance confirme son refus absolu de se plonger dans la dimension politique du monde. Lorsque Vernet lui communique qu'une « initiative populaire » (une des spécificités de la politique suisse qui se vante d'être une démocratie directe)²⁹ a été refusée, l'écrivain ne réagit pas. À une autre occasion il précise : « Y a rien à faire, on a beau ne pas s'en occuper, ça vous prend toujours par un côté ou l'autre³⁰ ». Dans la *Correspondance*, une seule note sur l'actualité concerne le putsch des généraux d'Algérie, curieusement défini comme un « petit drame historique, aussi serré et construit qu'une tragédie de Corneille³¹ ».

§31

Si, dans *L'Usage du monde*, le communisme balkanique de la première partie des années cinquante est évoqué à travers la grisaille de l'art officiel, les complications de l'administration et la tristesse des vêtements propre aux pays où le capital ne multiplie pas les marchandises, l'opinion de l'auteur sur le régime ne sera jamais explicitement donnée ; il voyage dans les années où l'anticommunisme, non seulement américain et anglais mais également français (avec les répressions des années 1952 et 1953 et la création du mouvement *Paix et Liberté*), devient très virulent. L'écrivain, lui, évite de critiquer ouvertement le parti et la « révolution marxiste », se contentant de condamner, de façon sarcastique, les excès dans lesquels tombent *toutes* les révolutions, dont il souligne les inéluctables dérives : « après avoir été l'affaire des Comités secrets, les révolutions

²⁹Un certain nombre de citoyens élaborent une proposition qui sera soumise au verdict du peuple et aura force de loi si celui-ci l'accepte.

³⁰*Correspondance*, op. cit., p. 89.

³¹*Ibid*, p. 1283.

s'installent, se pétrifient et deviennent rapidement celle des sculpteurs » (15). L'opposition du communisme à la religion est évoquée en passant : « L'assiduité au culte ne fait guère progresser les carrières » (29). Les batailles de la gauche tendent toutes à l'émancipation des femmes et au droit de vote concédé après la guerre par la plupart des pays européens ; lorsqu'une journaliste de Belgrade, intriguée par le fait que la Suisse est l'une des rares démocraties européennes à ne pas avoir concédé ce droit aux femmes après la guerre (il ne sera accordé – par la plupart des cantons suisses mais pas par tous – qu'en 1971), demande à Bouvier un article sur le sujet, elle attend de lui une prise de position critique, mais il traite le problème d'une façon frivole : il ne déroge pas, il ne dérogera jamais, au parti pris de légèreté.

§32

On le sent en revanche solidaire de la politique d'Atatürk concernant les écoles et les instituteurs, « mal payés et mal vêtus », qui s'opposent aux mollahs (108). En ce qui concerne Mossadegh, Bouvier fait une simple allusion à son procès³² et renvoie tout simplement en note à un petit livre sur l'Iran où le lecteur découvrira, s'il ne le savait pas, qu'il s'agit du premier chef de gouvernement élu démocratiquement en Iran, politicien laïque et progressiste qui nationalisa l'industrie pétrolière et gouverna jusqu'en 1953, date de son renversement par un coup d'État... L'écrivain évoque brièvement la « rogne vivace » qui, à Tabriz, sépare Kurdes sunnites et Tabrizi shi'ites et les difficultés des Américains venus implanter des écoles dont le peuple se méfie... Du roi de l'Afghanistan il racontera seulement qu'il l'a croisé brièvement à son retour de la chasse... Il préfère une réflexion, rapide mais aiguë, sur le christianisme et l'islamisme... L'Histoire se déroule loin des petites routes et des auberges. Et c'est l'épopée des gîtes, des tchaï-khanes, ces maisons de thé enfumées et des camions, avec leurs essieux, leurs ruptures et leurs réparations qui l'intéresse, le monde des lieux et des hommes rencontrés sur les grands chemins. L'écrivain refuse consciemment ce qui lui semble pure *actualité* destinée à disparaître³³. Il commente de la sorte les photos de la voyageuse Ella Maillart : « Ce qui me touche et m'intéresse dans ces photos, c'est qu'*elles sont pur constat, sans pour ni contre, sans pédagogie ni emballement politique* »³⁴.

³²Un des éditeurs auxquels il soumet son livre lui demande d'effacer ses remarques – pourtant inoffensives – sur le gouvernement de l'Iran, mais Bouvier refuse. Il va de soi que cette censure ne l'a pas poussé à multiplier les considérations d'ordre politique dans son récit.

³³En créant un parallélisme justifié uniquement par leur contiguïté à l'intérieur d'un programme d'agrégation, le *je* de Bouvier ressemble donc au *il* de Frédéric Moreau de Flaubert, qui dans *L'Éducation sentimentale* passe à côté de l'Histoire : il est avec Rosanette à Versailles lorsque la révolution de 1848 éclate à Paris, absence involontaire ou inconsciente de la part du personnage de Flaubert, qui sera toujours à côté de l'Histoire et de sa propre histoire...

³⁴Préface à *La Vie immédiate* d'Ella Maillart, Paris, Payot, 1991, p. 20.

§33

Si l'Histoire n'est pas et ne peut pas être pour lui l'histoire *contemporaine*, il est en revanche très attaché à l'histoire ancienne ; *L'Usage du monde* se ferme sur la description de *fouilles* archéologiques, le voyage se présentant de la sorte comme une remontée aux sources, à la recherche de l'origine : l'Orient l'attire, dit-il à plusieurs reprises, en sa qualité de *berceau* de la civilisation. Il ne reste toutefois pas grand-chose de ce projet, pourtant donné explicitement comme but de l'entreprise dans de nombreuses interviews, puisque Bouvier s'arrête en réalité sur un *présent* fugace, sur des *instants* toujours changeants plutôt que sur une reconstruction des strates qui ont servi à édifier l'univers qu'il traverse ; cette fouille finale renvoie donc plutôt (la critique l'a souvent souligné) à une métaphore de l'écriture du récit que le lecteur est en train de terminer et qui se construit patiemment à partir de bribes, de débris de la mémoire et du passé, le texte étant écrit plusieurs années après les faits qui y sont racontés. L'image des fouilles le rapproche davantage de Proust que des archéologues.

§34

Pourquoi s'attarder sur ce que Bouvier n'a *pas* dit ? Certains critiques estiment que ce qu'il décrit n'est plus d'actualité, ce qui, en un sens, est parfaitement exact : les Balkans, le monde turc, l'Iran, l'Afghanistan ne sont plus ceux des années cinquante du *xx^e* siècle, mais Bouvier n'a justement pas voulu donner un tableau de ces pays *à l'époque*, mais « la chair intime et parfois même infime, de chaque jour, de chaque lieu »³⁵, des instants situés en dehors du temps de l'Histoire et recevables comme tels par le lecteur d'hier et d'aujourd'hui. Comme le disait Cioran, « la valeur intrinsèque d'un livre ne dépend pas de l'importance du sujet [...], mais de la manière d'aborder l'accidentel et l'insignifiant, de maîtriser l'infime »³⁶.

§35

Bouvier inactuel ? Ou plutôt Bouvier toujours actuel en dépit des changements géopolitiques de la planète ? Un sentiment essentiel dans toute son œuvre le rend moderne (en admettant qu'il soit impératif de l'être) : l'adhésion au pur *Dasein* de Heidegger.

§36

Bouvier est un Pierrot lunaire essayant de s'ancrer à une brindille pour se donner un peu d'épaisseur : il aurait été extrêmement étonné de se voir au programme de l'agrégation. Lui qui avait subi de nombreux refus de la part d'éditeurs français et qui dut publier *L'Usage du monde* à compte d'auteur en 1963 remercierait poliment le Ministère de l'Éducation Nationale, et se regarderait, en riant sous cape, dans un miroir bruni.

³⁵J. Lacarrière, "Nicolas Bouvier et les chants du monde", *Nicolas Bouvier, espace et écriture*, Genève, Éditions Zoé, 2010, p. 210.

³⁶E. Cioran, *De l'inconvénient d'être né, Œuvres*, Paris, Gallimard coll. « Quarto », 1995, p. 1288.

Quelques mots à propos de : Anne Marie Jaton

Anne-Marie Jaton est professeur de littérature française à la faculté des Lettres de L'Université de Pise. Elle a publié *Nicolas Bouvier, paroles de l'ombre et du secret* aux Presses polytechniques et universitaires romandes, en 2003. Spécialiste de Charles-Albert Cingria, elle a également contribué à l'édition des *Oeuvres Complètes* de Raymond Queneau dans La Bibliothèque de La Pléiade.

Pour citer cet article

Anne Marie Jaton, « Nicolas Bouvier paradoxal », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 08/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/279>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/259>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

La porosité des discours dans *L'Usage du monde*

Bérengère Moricheau-Airaud

§I

Dans une lettre à Jacques Rivière de janvier 1929, Antonin Artaud évoque un « effondrement central de l'âme » auquel fait écho la fin de *L'Usage du monde* : « rien de cette nature n'est définitivement acquis. Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre, et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr¹. » Pour Olivier Salazar-Ferrer, la discrétion du « je », la fréquence du « on » paraissent attester que « Nicolas Bouvier, comme individualité biographique, d'une certaine façon, a pu espérer disparaître dans son œuvre² ». Il semble que l'auteur de *L'Usage du*

¹ *L'Usage du monde*, Paris, La Découverte, collection « La Découverte Poche / Littérature et voyages », n° 402, p. 375. Ce sera l'édition de référence.

² O. Salazar-Ferrer, *L'Usage du monde de Nicolas Bouvier*, Infolio Éditions, coll. « Le Cippe », 2015, p. 97.

monde tende vers cette maxime de La Rochefoucauld : « Le moi où s'est déroulée l'expérience formatrice s'est rendu invisible, il s'est promu sujet universel, il disparaît dans la conclusion même de sa réflexion³. » Jean-Xavier Ridon, qui a abordé le voyage comme disparition, souligne cependant combien, pour Bouvier, le voyage s'inscrit « sous la forme d'un échange où ce qui importe est la mise en relation entre les deux termes⁴ ». Ce critique nuance donc cette disparition de l'écrivain-voyageur : selon lui, dans *L'Usage du monde*, « [l']essentiel est la façon dont le courant passe de l'un à l'autre », et Bouvier s'attache en fait à construire « la proximité dans la distance⁵ ».

§2

Les diverses formes linguistiques données aux dialogues entre les voyageurs et les autochtones permettent de définir cette dialectique et, partant, de revenir sur cette disparition de l'écrivain-voyageur. Bon nombre de représentations de discours se caractérisent de fait par une porosité entre les actes d'énonciation représenté et représentant, mais leur perméabilité, si elle renvoie à la problématique de la disparition du sujet dans les voix autres, paraît surtout promouvoir un sujet universel. Comment la manière dont sont représentés les échanges entre les voyageurs et les autochtones engage-t-elle cette élévation vers une communauté humaniste ? C'est à cette question que se propose de répondre l'analyse de cet aspect du style de *L'Usage du monde*, des frontières de ces représentations, de leurs discours, de leurs compensations.

LA DISPARITION DES FRONTIÈRES ÉNONCIATIVES

§3

Cette impression de rapprochement des mondes est due, pour une bonne part, à l'altération des démarcations énonciatives, déjà suggestive d'une altération des frontières entre les voyageurs et le pays visité.

L'affaiblissement du cadre de représentation

§4

Plusieurs actes d'énonciation cités voient en effet leur cadre de présentation affaibli par l'absence d'une délimitation entre les voix. C'est le cas pour cette justification donnée au refus de payer le gardiennage de leur Fiat : « On se disait aussi : notre voiture est trop minable. » (223) Plus souvent l'évocation du discours, ordinairement donnée par un verbe de parole, se trouve dissoute dans le cotexte. Elle peut ne reposer que sur la

³La Rochefoucauld, *Maximes et mémoires*, prés. par J. Starobinski, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1963, p. 31, cité par O. Salazar-Ferrer, *op. cit.*, p. 98.

⁴« Pour une poétique du voyage comme disparition », C. Albert, N. Laporte, J.-Y. Pouilloux (dir.), *Autour de Nicolas Bouvier*, Genève, Éditions Zoé, 1999, p. 120-135, p. 128.

⁵*Ibid.*

suggestion d'un énoncé : « Comme on peut s'y attendre, les Tabrizi faisaient courir sur les Kurdes toutes sortes de rumeurs malveillantes : ... c'étaient des sauvages, des coupeurs de bourses, qui vendaient leurs filles à bas prix, qui s'en prenaient à celles des autres, etc. » (149) Ailleurs, l'énoncé se trouve induit par un verbe qui, tout en supposant une parole, a un sens plus large : « Les commères arméniennes du quartier [...] représentaient bien [au marchand de bois] que sa conduite offensait Dieu, et essayaient parfois de lui faire honte de sa marchandise ; [...]. » (135) La parole peut être impliquée par un autre acte d'énonciation : « Un soir que je lui demandais ce qui clochait : — Tout... c'est tout ce pays qui ne va pas. » (193) Une tournure présentative peut aussi se prêter à l'introduction d'un discours : « J'allai faire du thé pour lui laisser le temps de se reprendre et quand je revins, c'était : "Je n'en peux plus de cette prison, de cette trappe" [...]. » (157) La parole peut encore se déduire d'une action. Le départ à la chasse du père Hervé prépare la mention d'une invitation : « Le vendredi, le père Hervé s'en allait seul à la chasse, passer chrétiennement sa colère sur les loups : "Venez avec moi après-demain, si vous voulez, j'avertirai le brave homme de la camionnette." » (124)

§5

L'autre élément qui fait souvent défaut est l'indication du locuteur. Cette information peut n'être donnée que de manière biaisée. C'est l'insertion d'un dialogue dans une scène entre Nicolas Bouvier et sa logeuse qui permet de comprendre qu'ils en sont les énonciateurs, sans que ce soit explicite.

Elle s'installait dans un coin de ma chambre, grosse caille en tablier noir, et regardait avec une réprobation morose le lit de camp, le sol nu, la fenêtre calfatée par de vieux journaux, le chevalet ou la machine à écrire.

- Mais que faites-vous donc ici ?
- J'ai ces élèves.
- Mais le matin ?
- Vous voyez bien, je prends des notes, j'écris.
- Mais moi aussi j'écris... l'arménien, le persan, l'anglais — fit-elle en comptant sur ses doigts — ce n'est pas un métier. (141)

§6

L'absence d'une présentation de l'acte d'énonciation représenté estompe déjà les seuils énonciatifs. Notons encore, sur le plan linguistique, que ces représentations de discours, sont déjà aux limites de la configuration de DD⁶ : il se définit certes par la mention de l'énoncé autre, mais également par une présentation de l'acte d'énonciation, absente dans ces occurrences.

⁶Les configurations seront désignées par DD (discours direct), DI (discours indirect), DN (discours narrativisé), DIL (discours indirect libre).

La reconfiguration des dispositifs énonciatifs

- §7 De nombreux autres discours qui, eux, bénéficient d'informations attendues à leur propos, sont cependant représentés selon une configuration inhabituelle. La délimitation par les guillemets est ainsi concurrencée par celle des parenthèses et des tirets, notamment parce qu'ils s'offrent comme un espace privilégié pour les traductions apportées aux quelques termes étrangers donnés en modalisation autonymique. C'est à la suite d'un tiret que sont traduites les paroles que « le capitaine disait comme chaque soir [à son prisonnier à perpétuité] : *Hassan... salmoni tchâi dar chin...* – tu aurais besoin du coiffeur. » (177) La prise de distance qu'accueille ce décrochage est propice à l'ironie : « Vers neuf heures du soir, à trente kilomètres de Faragh, le pignon de troisième – la vitesse de croisière – se rompit. » (266)
- §8 La présentation de l'acte d'énonciation accueilli peut aussi connaître une reconfiguration. Le sujet de l'acte d'énonciation représenté et son verbe de parole sont souvent donnés sous la forme d'une incise, « dit-il » notamment, mais hors DD, avec des mots alors pris en usage. Cette incise se rencontre entre autres lorsque sont évoqués les véritables centres d'intérêt de l'américain Roberts : « Lui, la politique ne l'intéresse pas. Ce qui l'intéresse, c'est l'électronique, les chansons de Doris Day ou de Patashou qui, dit-il, *sont des anges*, et la construction des écoles. » (193) La modalisation autonymique, signalée par la mise en italiques, se voit explicitée par l'incise, qui peut être considérée comme un remodelage d'un « d'après Roberts », ou d'un « Roberts dit que » : la configuration de représentation n'en paraît que plus souple, libérée de toute subordination, seulement ponctuée de cette marque donnée comme incidemment. Cette fluidité est encore plus sensible quand l'incise intervient sans que la modalisation autonymique soit pointée par des italiques : « Mais notre hôte vient d'éteindre le poste car, dit-il, cette musique empêche de penser à Dieu. » (233)
- §9 Un tel assouplissement des dispositifs énonciatifs se retrouve encore dans la dissémination des informations concernant le discours dans le cotexte de son accueil. Seul un bruit de fond peut y être évoqué et servir d'amorce au discours : « Quand l'affaire est terminée et que le chahut continue – ils voudraient bien être payés – on les disperse avec une lance d'incendie. » (222) Le décrochage parenthétique, qui peut certes être lu comme une explication apportée par le récit, peut aussi s'entendre comme des paroles qui seraient représentées au DIL, dans cet espace entre tirets souvent réservé à un changement de voix. L'écriture de Nicolas Bouvier ne cesse de remodeler ainsi des dispositifs de représentation de discours : leurs frontières semblent à chaque fois s'atténuer.

L'effritement de la représentation

§10

L'effet de disparition des frontières énonciatives résulte encore d'un effritement de la représentation. Plusieurs d'entre elles sont trouées de points de suspension. C'est le cas, parmi d'autres, des propos du directeur de l'Institut franco-iranien de Téhéran : « Il [...] se mit soudain à rugir dans l'appareil : qu'elle avait tort de prendre l'Institut pour un bureau d'information... qu'on avait ici d'autres soucis que les siens... qu'un voyage en Perse se préparait à l'avance... qu'elle n'avait qu'à s'adresser aux Iraniens. » (215) Comme aucune de ses explications ne marque d'adaptation à son interlocutrice, les points de suspension se comprennent non comme des traces d'une interruption par son interlocutrice, mais comme celles de pauses dans le discours, ou plutôt de leur mise en scène. Il n'est pas exclu que cette ostentation soit le fait du directeur, mais elle est plus certainement due au narrateur, tant les ficelles en sont repérables : bascule d'une structure de DD à une structure typique de DI, reformulation sous forme de complétives, accumulation de subordonnées. L'effritement énonciatif des points de suspension concrétise ici une autre dissolution, celle de l'éthos du directeur : l'ironie du narrateur sape la représentation, et cette corrosion discursive émiette la prétention rhétorique du locuteur.

§11

En d'autres lieux, les frontières énonciatives sont estompées par un « etc. » qui coupe court au discours. À propos des « jeunes déguenillés » qui se rencontrent aux carrefours, le narrateur note que « [d]'autres s'offrent gracieusement à vous montrer le chemin de votre propre maison, porter un paquet, arroser les pelouses, etc... » (222) Ce résumé par le « etc » se prête aussi bien à suggérer, du point de vue du locuteur représenté, l'importance emphatique, quantitative, du discours représenté, qu'à noter son excès qui, du point de vue du représentant, le rend négligeable. Cette différence de point de vue fait entendre encore plus fortement l'ironie déjà perceptible dans le paradoxe de se voir « montrer le chemin de [sa] propre maison ».

§12

Les pronoms, enfin, contribuent à une dissolution comparable des frontières énonciatives. C'est le cas dans ce passage où le segment « dit-on », en incise, donne certes une indication quant à l'origine de la parole... tout en la reléguant dans un vague arrière-fond sonore : « Les étudiants avaient, dit-on, pris les armes, obtenu gain de cause, plus tard soutenu puis regretté Mossadegh » (162). De telles incises sont nombreuses : « les Djinnns [...] – dit-on – vous attaquent, le soir, lorsqu'on longe un cours d'eau sans prononcer le nom d'Allah » (235). La source est encore plus indistincte dans certaines constructions impersonnelles : « la police l'avait appelé sur le corps d'un vieux mollah, trouvé à moitié nu dans sa courette, à côté de son magot – un sac d'écus – autour duquel il avait, paraît-il, tourné toute la nuit en psalmodiant d'une atroce voix cassée. » (132) Le discours accueilli,

diffus, semble alors imprégner le récit de voyage, par-delà toute frontière énonciative.

§13

De telles désagréations des dispositifs énonciatifs constituent, après leur reconfiguration, après le constat de leurs divers affaiblissements, un stade notable dans la dissolution des frontières énonciatives.

LE GOMMAGE DU DISCOURS REPRÉSENTÉ

§14

Un degré supplémentaire de porosité paraît franchi quand l'énoncé d'accueil absorbe, de diverses manières, la voix représentée, comme en écho à l'assimilation des mœurs étrangères par les voyageurs.

Aux limites du marquage du discours

§15

Le repérage de plusieurs formes de représentations de discours, quand des marques univoques sont absentes, ne repose souvent que sur l'interprétation du lecteur. Les passages au DIL sont de fait fréquents dans ce récit de voyage. La bivocalité dans laquelle les voix représentée et représentante se confondent alors ne bénéficie d'aucun balisage. La deuxième phrase de ce passage semble certes réunir les voix du narrateur et de l'*arbab* dans un parler commun, mais aucune marque ne l'atteste : « Il m'expliqua avec bonhomie que parmi les arbabs de sa génération, l'opium était plutôt une habitude qu'un vice. Il ne dépassait jamais ses trois pipes quotidiennes, et pouvait aisément s'en passer. Ses paysans lui plantaient un peu de pavot, de la même façon qu'ils lui fournissaient son vin, son huile ou sa laine. » (p. 119) Ces explications peuvent certes être attribuées au narrateur. Cependant, la limite des trois pipes quotidiennes arrive comme un argument qui développe le DI précédent (« Il m'expliqua avec bonhomie que [...] »), l'extension de la négation par l'adverbe « jamais » souligne le point de vue de l'*arbab*, et certaines expressions, comme « s'en passer », ou certaines constructions, comme le datif dans « lui plantaient », sont suggestives de sa position. De même, l'impression d'entendre le raisonnement suivi par les « harpies » du quartier est nette dans les deux dernières phrases de cet extrait : « Elles paraissaient contentes d'elles-mêmes, et les hurlements de contrition qui montaient decrescendo dans la nuit devaient bercer les oreilles du Dieu des Arméniens. Ces étrangers chrétiens étaient, après tout, des alliés. Ils payaient sans marchander. » (p. 192) Mais pour aussi sensible que soit cette présence de leur voix, aucun balisage ne les signale.

§16

Ce flottement énonciatif est accru par l'absence de marque de personne ou de temps : « L'arbab s'égayait beaucoup de ces graffitis et applaudissait même pour montrer qu'il

avait compris. La prison surtout l’amusait... excellent ! la prison. » (p. 186) Un même surgissement du « excellent » se retrouve dans cette description du public venu au vernissage organisé par les deux amis : « Au fond : les étudiants, une poignée de journalistes amenés par Ghaleb, deux rangées de bonnes sœurs en cornette – excellent ! – deux autres de sénateurs férus d’Anatole France, et de généraux pensionnés dont l’oreille était certes plus faite au son du *tar* qu’à celui du canon. » (p. 217) À chaque fois, ce « excellent » pourrait finalement relever d’un commentaire du narrateur : entendre dans ce commentaire un surgissement de la voix autre ne repose que sur une certaine interprétation du lecteur. Le discours autre paraît se perdre dans le tissu narratif, d’une manière autre que les DIL qui présentent des marques de temps ou de personne.

Aux limites de l’identification d’un discours

§17

D’autres occurrences connaissent en outre une imprécision du discours lui-même, parce que les informations manquent sur son contenu, et de telles représentations, déjà souvent concernées par une problématique de marquage, se trouvent en outre aux limites de la présence du discours : elles débordent la représentation de discours au sens linguistique du terme, ce ne sont « que » des allusions. Cette fois, le repérage de cet autre dire n’est pas équivoque, car il y a clairement le renvoi à un énoncé second. Cependant, il ne peut être cerné. C’est le cas dans cette description de promenade : « quelques jeunes cyclistes [...] nous dépassaient, revenaient, faisaient du sur place pour nous lancer interminablement la même phrase en anglais. » (261) Certes, un complément peut donner une indication sur l’objet de ce discours, ici des « questions » : « Petits négociants [...] qui répondaient à toutes nos questions sur la ville » (118). Certes, un adjectif peut resserrer la désignation de la parole : après leur rencontre avec le missionnaire qui essaie de les escroquer, le narrateur lance « quelques plaisanteries abominables » (191). Toutefois, les informations restent à chaque fois bien maigres : le discours n’est plus vraiment identifiable.

§18

C’est encore plus net avec les verbes de parole qui, par contraste avec les passages précédents, ne bénéficient d’aucun complément. En certains cas, cette absence est normale, quand il s’agit d’un verbe intransitif en langue : « nous [...] surprîmes une douzaine [d’officiers] qui palabraient à l’entrée d’un pont menacé par la crue. » (169 ; on trouve « palabres » aux p. 140 et 273) Mais en d’autres cas, l’absence est plus notable, car un verbe transitif se trouve privé d’un complément attendu. Le verbe « interroger » ne reçoit pas de précision dans ce passage : « Il [...] nous interrogea longuement dans un allemand soupçonneux et très sec. » (115) L’absence, totale ou partielle, de régime derrière

« inviter » se remarque également : « Pour la nuit du Réveillon, ils invitèrent dans une de ces demeures patriciennes [...]. », « On dansait. J'invitai une jeune femme éméchée et bien faite. » (152) À chaque fois, c'est le cotexte qui permet l'ellipse.

§19

Enfin, certaines paroles ne sont que signalées d'une manière lapidaire. Il en va ainsi pour les premiers échanges à la tchaâikhane de Surmak : « Gestes discrets des doigts, réponses murmurées » (251). Cette synthèse se retrouve lors de cette rencontre dans le désert Baloutch : « un camion venu d'Iran s'arrêta à notre hauteur. Salutations, causerie. » (275) Les ressources de la narration sont manifestement économisées quand les échanges sont conventionnels. Mais ces modestes indications lexicales ne permettent alors pas d'identifier l'acte d'énonciation : de telles représentations se situent au seuil de la présence du discours.

Aux limites de la notion de discours

§20

Certaines évocations de discours sont encore plus allusives quand la notion même de discours se voit fragilisée. C'est le cas pour cette recommandation de leur ami : « Paulus – le docteur rencontré la veille – nous adressa à un colonel de police qu'il avait délivré d'une tumeur. » (115) Adresser une personne à une autre, c'est « envoyer une personne auprès d'une autre (avec des recommandations, des références, un mot d'introduction⁷) », ce qui peut supposer un acte d'énonciation, mais sans s'y limiter. De même, héler quelqu'un peut se faire en paroles et/ou en gestes – tout comme du reste le faire monter dans son véhicule : « Nous rôdions prudemment aux abords du quartier arménien quand le vieux M... nous héla de sa voiture et nous y fit monter. » (128) Tous ces passages ont en commun d'évoquer un procès où la parole n'est pas seule à porter le sens. Il est difficile de voir dans ces occurrences des DN⁸ : même comprise comme un résumé de paroles, cette configuration ne s'étend pas aux énoncés qui ne font qu'évoquer un acte d'énonciation sans information sur son contenu, et à ce titre ces quelques passages sont aussi allusifs que les précédents. Cependant, à la différence de ceux-ci, l'imprécision n'affecte pas seulement l'identification de l'énoncé, mais le fait même qu'il y ait eu discours. Que les mégères du quartier s'abattent sur leurs enfants peut se comprendre au sens propre, celui de la punition physique infligée : « La vieille mit ses savates, alerta quelques mégères de son envergure qui régnaient sur les cours voisines et s'abattirent comme l'éclair

⁷ *Trésor de la langue française informatisé*, URL : < <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1871728560;r=1> ; [consulté en septembre 2017]

⁸ La définition du DI comme description du sens d'un acte d'énonciation met à mal la notion de DN conçue par G. Genette.

sur leur marmaille. » (192) Souvent, comme ici, l'allusion à un discours se confond dans l'évocation d'une action.

§21

En d'autres lieux, les paroles évoquées vont jusqu'à se confondre avec la mention de sentiments. Un verbe évoquant un sentiment peut tenir lieu de verbe introducteur de parole, comme pour ce DD : « Il s'amusait beaucoup : "Elle veut retourner pour quelque temps à la campagne... elle fait aussi les villages, vous savez, comme un colporteur, à pied, avec ses parfums dans une besace, et un bâton ferré." » (176) Le lecteur passe de l'expression de la conséquence, l'amusement, à la cause, donnée dans la partie en mention, sans verbe de parole : l'impression est alors celle d'une ellipse. Mais l'évocation du sentiment du personnage peut se substituer à tout l'acte d'énonciation : « Le désir d'entreposer notre voiture dans la remise qu'il possédait à deux pas de chez nous y était aussi pour quelque chose. Il accepta aussitôt et nous reçut courtoisement, très amusé par cette démarche de "l'ennemi" [...]. » (p. 118) Le texte passe ici du « désir d'entreposer [la] voiture » à l'acceptation du voisin. La narration passe sous silence la demande motivée par ce désir, comme si la mention de ce dernier remplaçait la représentation du discours.

§22

Ces diverses formes de gommage des discours relèvent d'une perméabilité plus grande entre les énoncés que celle de la dissolution de leurs frontières : les discours ne se distinguent parfois même plus en tant que tels.

LES ÉCHANGES SANS PAROLE

§23

Cette porosité qui travaille les représentations de discours, diversement engagée par les multiples dissolutions des frontières énonciatives ou encore les nombreux gommages de discours, semble trouver son comble quand un échange n'a pas besoin de se dire, ou n'est plus verbal.

Se comprendre en silence

§24

Les scènes sans parole ne manquent pas. Dans beaucoup d'entre elles, rien n'a été dit, et aucun discours, même allusif, ne se devine : « En s'installant sur le siège du passager, [le vieillard] tira de sa culotte une vieille pétoire qu'il confia poliment à Thierry. Ici, il n'est pas séant de conserver une arme en pénétrant chez quelqu'un. » (168) La force de l'habitude, de la bienséance, permet d'économiser les paroles – et même de ne pas soupçonner le narrateur de les avoir escamotées. Ailleurs, la complicité entre les deux amis les amène à se comprendre sans se parler lors d'une promenade à Ispahan : « À un tournant de la berge, le malaise est devenu si fort qu'il a fallu faire demi-tour. Thierry non plus

n'en menait pas large – pris à partie lui aussi. Je ne lui avais pourtant rien dit. » (235) À d'autres moments, la primauté des actions explique qu'il n'y ait pas de discours, comme lors de cette seconde panne du camion sur lequel se trouve montée la Fiat Topolino : « le mécano entourait de fil de fer un ressort arrière brisé, le patron avait sorti la batterie et pissait dedans à petits jets pour lui rendre une éphémère vigueur ; le propriétaire ajoutait, l'air soucieux, un peu d'eau au liquide de frein. » (240-241) La brièveté des propositions, leur juxtaposition et leur coordination rapides suggèrent l'enchaînement des gestes de ces hommes d'action plus que de parole – comme si la mécanique bien huilée et donc silencieuse de leur réparation imitait, par défaut, la mécanique du moteur.

§25

Dans d'autres épisodes en revanche, une ellipse passe sous silence un dialogue que le reste du passage permet pourtant d'attester. Elle peut prendre la forme d'un euphémisme, justifié par la grossièreté du propos : « Les étudiants avaient, dit-on, [...] exprimé leurs sentiments dans un répertoire trop vif pour être rapporté ici. » (162) Le narrateur évince aussi les réclamations de l'aubergiste, inacceptables pour d'autres raisons : « Nous ne voulons rien savoir de cette note qu'il nous présente. » (207) Le rythme impulsé au récit explique encore que soient résumés de longs dialogues dont seuls comptent le résultat ou, justement, la durée : « Il nous fallut une [...] autre [heure] pour obtenir d'un paysan un gros cheval pommelé qu'on attela à la voiture » (190). Dès que le cotexte le permet, le récit passe sur la représentation du discours. Après la narration d'une panne, des tentatives échouées de réparation, de l'attente, et surtout de l'arrivée inespérée d'un véhicule susceptible de charger leur voiture, la demande d'aide des deux amis n'a pas besoin d'être restituée : « De tous les Iraniens, les gens de Chiraz ont réputation d'être les plus aimables, les plus heureux, et c'étaient des Chirazi de pure race [...]. Ils acceptèrent de nous transporter, nous et notre voiture, jusqu'à la ville d'Abadé. » (238) L'amabilité du peuple aurait même permis de faire l'économie de leur réponse. Cette perméabilité du sens, qui transcende peuples et cultures, constitue une situation propice à pousser la porosité des discours jusqu'à leur absorption par la narration.

Échanger avec d'autres langages

§26

Les mots sont en fait concurrencés, dans l'expérience du voyage comme dans la restitution qui en est faite, par d'autres manières de (se) dire. Les gestes assurent bon nombre d'échanges, comme lors de cette rencontre sur le territoire des Mangour : « À vingt mètres de nous il s'arrêta, le coude en abat-jour au-dessus des yeux, salua d'une voix rauque et nous fit signe d'approcher. » (184) Si la salutation est verbalisée, l'invitation se fait par un geste. Quand il accueille les deux amis à sa table, si ces derniers « com-

pren[aient] un mot sur six », c'était en revanche « un mime inventif et la conversation allait bon train » (186). Ailleurs, c'est le fou rire qui impose une communication mimée plutôt que proférée : « Voilà le directeur tout démonté, et nous, des larmes plein les yeux, cherchant, entre deux étouffements, à lui faire entendre par gestes que ce n'est pas lui qui nous égaie ainsi. » (216) La tricherie peut encore justifier que la parole cède la place au geste. Quand le patron de l'*Hôtel Ghilan* leur signale « une des innombrables fourberies qui font le sel d'un jeu si simple en apparence », c'est « par une bourrade discrète » (171). Il n'y a nul besoin de mot pour se comprendre. Certes, Thierry Vernet et Bragamian, le vieux peintre russe, se parlent, mais la langue n'est pas la même, et la traduction de l'épouse, décalée, s'éclipse de ce « débat fébrile sur la peinture ». S'il se poursuit, c'est « [p]ar gestes, évidemment. [Bagramian] criait le nom d'un peintre en étendant la main à une certaine hauteur pour montrer le cas qu'il en faisait. [...] Q]uand Thierry ramenait Millet au niveau du plancher, l'autre, qui l'avait placé à hauteur d'épaule et le copiait depuis trente ans, se renversait sur sa chaise en se cachant la figure. » (160) Les deux partenaires font figure de mimes : leur amicale dispute se transforme en spectacle comique.

§27

Une autre forme d'échange concurrence le discours, voire le remplace : celui qui se tient entre les regards. Le narrateur souligne leur importance : « [L]orsqu'on a affaire aux Kurdes : ne jamais détourner son regard. Ils ont besoin de ce contact. Le regard, c'est leur manière de peser l'interlocuteur et de trouver le joint. En parlant, ils ne le quittent pas des yeux et entendent qu'il en fasse autant. » (185) À plusieurs reprises, le narrateur note leur expressivité. Après la pendaison de leur chef, « [L]es gens de Mahabad [...] regardaient passer la troupe d'un œil qui ne promettait rien de bon. » (171) Ce qui attend l'Américain qui viendra constater la disparition des matériaux laissés pour l'école, ce sont « des regards fermés, fuyants, qui n'ont l'air au courant de rien » (195). Pour qui sait les lire, les regards ne manifestent pas une faillite du verbe, mais une entente telle que le discours n'est pas nécessaire : la substitution des regards aux mots dit une immédiateté, une intimité, où il n'y a plus besoin de (se) dire pour se comprendre.

Partager plutôt qu'échanger

§28

De tels partages des manières de (se) dire s'élèvent par-dessus les différences culturelles et géographiques pour manifester l'empathie qui anime Nicolas Bouvier, Thierry Vernet et leurs rencontres. Pour le lazarisiste croisé à Tabriz, le jeune écrivain « aurai[t] voulu [...] déboucher une bouteille de Muscadet sous le nez, poser un paquet de Gauloises sur la table, et le faire parler de sa province, de Bernanos, de saint Thomas, de n'im-

porte quoi, parler, parler, vider un peu son cœur de tout ce savoir inemployable qui l'aigrissait. » (124) Or c'est – paradoxalement – quand les discours ne sont plus là que cette empathie se perçoit le mieux : quand ils sont transcendés par d'autres formes de communion qui, si elles ont à voir avec le langage, ne s'y réduisent pas.

§29

Les poèmes favorisent ainsi le partage. Ce n'est pas parce que la voiture des deux amis est « trop minable » qu'elle se trouve épargnée par les voleurs et autres farceurs, mais « sans doute à cause du quatrain de Hafiz qu[']ils av[aient] fait inscrire en persan sur la portière de gauche » (223). Le poème tient lieu « de Sésame et de sauvegarde dans des coins du pays où l'on a guère sujet d'aimer l'étranger » (223). L'isotopie de la réunion traverse l'évocation du pouvoir de la poésie : les « ghazal », leurs « strophes fulgurantes », « abolissent le monde en l'éclairant », et ceux qui les récitent « vibr[ent] "par sympathie" comme les cordes basses du luth » (p. 224). Sur la route d'Ispahan, si « le flic [...] déchiffre laborieusement sur [la] portière cette inscription qui pourrait être subversive », « [d]ès le second vers, le public enchaîne en chœur, l'exercice se transforme en récitation murmurante » (231).

§30

Le charme presque magique que les poèmes exercent tient de « [l]a musique du persan » (224). Le public attroupé autour de la voiture se transforme instantanément « en chœur » lorsqu'il découvre l'inscription de la portière. La « sorte de gaieté opiniâtre » dont fait preuve en chantant le conteur turc du Bazar « ameutait tout l'étage » (171). Ce n'est pas que la musique soit agréable : ce conteur chante « comme un forcené », le vieil homme pris en voiture par les deux amis chante « à tue-tête » (168), et le convoyeur entendu une fin d'après-midi de pluie « tor[d] sa voix comme une éponge : une phrase, une pause, une grande gueulée sauvage... » (181) Mais ce qui l'emporte, c'est « ce défi, cette gaieté remuante, cette espèce de levain céleste qui les travaille tout le temps » (181, aussi p. 171). Pour le narrateur, « par-dessus tout, c'est la gaieté qui [...] en impose. » (168)

§31

Elle est en fait le signe d'une autre forme de communion qui, elle aussi, dépasse le discours : le rire. C'est lui qui sauve les deux amis de la rapacité des Qasqâi : « nous avions du mal à les décrocher, en affectant de rire – un rire épinglé à la gueule – sachant que seule cette apparence de farce empêchait encore d'en venir aux coups. » (237) Au moins aussi souvent que les paroles, c'est cette gaieté qui assure le lien entre les hommes. Quand vient le printemps, « la griserie [...] qui soulevait la ville pénétrait jusqu'à la prison. Calembours, bouts de refrains, paillardises volaient de cellule en cellule. » (182) Ces peuples mettent en pratique le remède universel que prône le médecin devenu l'ami des deux voyageurs : « Vous pouvez rire seulement ! » (166) Le directeur de l'Institut franco-iranien voit sa mauvaise volonté balayée par leur fou rire (216). La communion

par le rire transcende les discours, parce qu'il résout les situations dont des dialogues ne viennent pas à bout, mais également parce que, ajoutant le plaisir aux échanges par gestes et par regards, il en offre une sublimation. Pour reprendre ici l'isotopie musicale, le rire, comme un accord majeur, fait vibrer les hommes à l'unisson.

§32

Rappelons, pour conclure, que le narrateur dit de la vie à Tabriz, de la harpe des peupliers qui en est la métaphore, qu'elles empêchent « d'être étranger au monde » parce que leur musique prend à partie. Le narrateur dit encore de Tabriz qu'elle est « une ville qui déborde les Catégories » :

partout la vie poussant derrière les choses comme un obscur Léviathan, poussant les cris hors des poitrines, les mouches vers la plaie, poussant hors de terre les millions d'anémones et de tulipes sauvages qui, dans quelques semaines, coloreraient les collines d'une beauté éphémère. Et vous prenant constamment à partie. Impossible ici d'être étranger au monde – parfois pourtant, on aurait bien voulu. L'hiver vous rugit à la gueule, le printemps vous trempe le cœur, l'été vous bombarde d'étoiles filantes, l'automne vibre dans la harpe tendue des peupliers, et personne ici que sa musique ne touche. » (197)

§33

Cette dernière image est signifiante. La même attraction se perçoit à chaque fois qu'il y a de la musique dans *L'Usage du monde*, tant elle y est communicative : diffuse et, surtout, parlante, au sens plein du mot. Elle offre, dans le voyage de Nicolas Bouvier, dans la narration qu'il en donne, une forme de communion, comme le font le rire et la poésie. Tous subliment les scènes qui se passent de parole, et même transcendent les compensations ou les compléments que les regards ou les gestes procurent : tous, la poésie, le rire ou la musique, inscrivent les hommes dans une harmonie partagée, qui s'affirme d'autant plus qu'elle ne se dit pas. Cette entente constitue le pôle extrême de la perméabilité qui caractérise bien des représentations de discours, dont le cadre de présentation s'affaiblit, dont les dispositifs énonciatifs sont altérés, dont le discours subit un effritement, ou encore qui ne reposent plus que sur l'interprétation, qui ne sont qu'allusifs ou qui voient le discours se confondre avec des actions ou des sentiments. De telles représentations, poreuses, tendent vers « la plus humaniste définition d'une civilisation commune » que Nadine Laporte décrit en ces termes : « partage d'un ensemble de mots, de symboles, de formules, de musicalité rhétorique, permettant de communiquer sans vraiment dire, par la seule force de règles très anciennes devenues signaux de reconnaissance⁹ ». La porosité

⁹ « Nicolas Bouvier : au-delà du bonheur », C. Albert, N. Laporte, J.-Y. Pouilloux (dir.), *op. cit.*, p. 5-24, p. 20.

des discours de *L'Usage du monde* cristallise ce partage du langage : l'écriture promeut l'universalité du sujet plutôt que sa disparition.

Quelques mots à propos de : Bérendère Moricheau-Airaud

Bérendère Moricheau-Airaud est maître de conférences à l'Université de Pau et des Pays d'Adour, rattachée au Centre de Recherche en Poétique, Histoire Littéraire et Linguistique. Elle est l'auteure de publications notamment dans le domaine de la représentation de discours, sur le plan théorique, en rapport avec le comique, dans les oeuvres littéraires et en particulier dans le texte proustien.

Pour citer cet article

Bérendère Moricheau-Airaud, « La porosité des discours dans *L'Usage du monde* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 13/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/259>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/281>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Deux expériences poétiques fondamentales chez Nicolas Bouvier : le désert et la disparition.

Hervé Guyader

§I

Nicolas Bouvier a souvent eu l'occasion de dire combien ardu et semé d'embûches est le chemin qui relie le voyage à l'écriture. La vie errante et l'activité créatrice, chez lui, peuvent être envisagées comme une quête patiente et passionnée de la poésie. Ce terme est à prendre dans son acception la plus large : sens du mystère, attention aux signes multiples du monde, révélation et partage de la beauté et de l'harmonie... Cette quête, qui prend tout d'abord la forme d'une découverte de l'espace du monde, s'accompagne d'une exploration exaltante et douloureuse des possibilités du langage. Sa volonté de connaissance, d'expression et de transmission tend à atteindre une habitation poétique du monde. Deux facettes de cette relation au monde me semblent primordiales, que je vais à présent essayer de cerner : la fascination du désert et « l'exercice de disparition ».

LE DÉSERT « GRAND ET TERRIBLE »

§2 L'expérience du désert est fondamentale dans la vie et l'œuvre de Nicolas Bouvier. Bien d'autres avant lui, qu'ils soient voyageurs, mystiques, pèlerins ou aventuriers, se sont lancés dans ce qui peut s'apparenter à une ascèse, une quête, un parcours initiatique. Je pense entre autres à Marco Polo, Arthur Rimbaud, Charles de Foucauld, Lawrence d'Arabie, Théodore Monod, Wilfred Thesiger, pour n'en citer que quelques-uns. Comme eux, Bouvier portera à jamais gravée en lui l'empreinte du désert, comme s'il était marqué au fer rouge. Parce qu'ils échappent au temps, les vastes espaces désertiques où le rien domine fascinent et façonnent les êtres qui les traversent.

§3 Les Orientaux, selon Bouvier, ont sur nous cette supériorité qu'ils considèrent le voyage comme un bénéfice et une bénédiction, une dignité même. C'est pour « acquérir de la sagesse » que le *saya* (voyageur, en persan) se montre prêt à affronter « le sable sournois et le soleil tueur »¹. Intense aveuglement, combustion de tout un être, la traversée du désert repousse les limites du possible. Le regard que Bouvier pose dessus lui donne l'occasion de vivre une expérience ultime, celle d'un homme passé par l'épreuve du feu.

§4 Ce territoire du vide, cet océan de dunes ou de surface pierreuse, Bouvier le perçoit à travers sa culture protestante. On le voit aux multiples évocations de la Bible qui jalonnet *L'Usage du monde*. Sa traversée du désert est pour lui une remontée vers les sources de la création, une rencontre avec la Genèse. Sur la route d'Ispahan par exemple, il décrit un « plateau désert à travers lequel l'ange a, paraît-il, conduit Tobie par la main » (UM, 231)². Ailleurs, il évoque le désert du Lout, « d'une maléfique couleur de cendre [...] et mal famé : Loth – dont il tire son nom – y vit sa femme transformée en statue de sel » (UM, 267). L'on pense ici au désert « grand et terrible » de la Bible (Deutéronome 1, 19).

§5 Ce lieu fascinant mue Bouvier en poète nomade. Il chante ces « montagnes distinguées » qui s'étendent sur des milliers de kilomètres « avec une distinction maigre et souveraine, comme modelés par un souffle presque éteint dans la cendre la plus fine », parce qu'elles reflètent, selon lui, « une perfection qui transporte ou qui décourage mais dont le pays ne se départit jamais » (UM, 231). Cette distinction, associée au souffle, à la

¹N. Bouvier, *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 1059. Pour une meilleure lisibilité et afin d'alléger l'appareil de notes, j'utiliserai les indications suivantes : *L'Échappée belle*, Genève, Métropolis, 1996 [Eb] ; *Le Vide et le Plein*, Paris, Hoëbeke, 2004 [VP] ; *Œuvres* [O], suivies du numéro de la page.

²Les citations de *L'Usage du monde* seront référencées dans l'édition de La Découverte, 2014 (notée UM).

cendre, à la poussière et au flottement de l'air dû à la condensation de chaleur, renvoie à l'idée du tremblement.

§6 Cette « perfection qui transporte ou qui décourage » dit aussi à quel point le désert est le lieu de toutes les contradictions. D'un côté, l'aridité, la désolation et la mort ; de l'autre, la majesté, la beauté et les grandes révélations faites à Moïse, Jésus-Christ ou Mahomet³. Un tel lieu revêt deux aspects, à la fois l'attraction qu'il exerce et l'effroi qu'il inspire. Le désert semble être une des incarnations du *mysterium tremendum*, que Bouvier associe, entre autres, à l'*Adagio* de la *Neuvième Symphonie* d'Anton Bruckner et aux cloches bouddhiques japonaises⁴. Le désert fascine littéralement Nicolas Bouvier, parce qu'il revêt ce double aspect de la divinité, l'élément terrible (*tremendum*) et l'élément captivant (*fascinens*), pour reprendre la terminologie de Rudolf Otto.

§7 Le désert est en chaque voyageur, et Bouvier n'y échappe pas. Une grande partie de *L'Usage du monde* montre que c'est peut-être lors de la traversée des différents déserts que les tensions du voyage s'exacerbent le plus. De fait, elle comporte de longues plages stériles – panne, découragement, solitude, désespoir –, suivies soudain de ce que Jean Starobinski appellerait des « trouées miraculeuses⁵ », celles apportées par l'étape et la rencontre bénéfique avec l'Autre. Le désert semble refléter cette polarité des contraires qui caractérise Bouvier. Il semblerait même que deux déserts, pour emprunter cette expression à Marie-Madeleine Davy⁶, coïncident en lui, le désert intérieur et le désert extérieur. Ce sont deux pôles complémentaires, deux faces d'une seule et même vérité première. Je pense à Georges Haldas, pour qui la poésie et la foi, indissolublement liées, permettent un dépassement des contraires. Bruno Doucey a raison de souligner que c'est à travers elles que s'exprime, ou plutôt se *fait sentir*, l'unité fondamentale de l'univers. Habiter le monde en poète, c'est apprendre, selon Haldas, à « restituer la densité du manque » (*Carnets du désert*).

§8 De fait, l'évocation du désert par Bouvier se charge d'une dimension éminemment poétique et spirituelle car, ainsi que le rappelle Saint-Exupéry, ce qui embellit le désert, « c'est qu'il cache un puits quelque part⁷ ». Ce puits caché ne contiendrait-il pas cette

³B. Doucey, *Le Livre des déserts*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006, p. 867.

⁴Je développe ce point dans un essai, *Nicolas Bouvier. Habiter le monde en musicien et en poète*, à paraître au début de l'année 2018 aux éditions Hippocampe (Lyon).

⁵J. Starobinski, « Parler avec la voix du jour », préface à Philippe Jaccottet, *Poésie. 1946-1967*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985, p. 17.

⁶La théorie des deux déserts est apportée par Marie-Madeleine Davy dans son essai *Le Désert intérieur*. On peut y voir un écho à la théorie des deux infinis développée par Pascal.

⁷A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 479.

« unité du monde » que, selon lui, la voyageuse Ella Maillart a trouvée (Eb, 130) ? L'écriture et la poésie lui permettront, à son retour à Genève, de mettre à nu ce puits, et ainsi de reconstituer cette unité tant recherchée.

Une écoute ascétique

§9 C'est à ce type d'espace que *L'Usage du monde* est largement consacré, à ces expériences ponctuelles de l'infini, du silence et de l'immaculé où l'homme prend conscience de sa faiblesse et de ses limites. Ce silence du désert trouve-t-il un écho au silence intérieur de Bouvier ? Le jeune homme de formation protestante recherche-t-il dans ce silence du désert, inconsciemment, ce que Saint Bernard nommait « une écoute secrète » ? On sait depuis Bachelard que le poète est cet homme de l'écoute musicienne, qui sait faire silence, pour « laisser toute parole pénétrer en lui jusqu'à la matière du Verbe⁸ ».

§10 L'écoute musicienne doit pouvoir s'ouvrir sans exclusive à l'universelle symphonie de la langue. Cette symphonie, Bouvier l'écoute grâce et à travers son travail sur les mots, que ce soit celui de l'écrivain ou celui de traducteur⁹, ce qui lui permet de se sensibiliser à la polyphonie du monde. En effet, le texte, le poème, le conte rassemble, et fait de l'écrivain un « interprète relié » au monde (Eb, 150). Écrire permet d'exercer la puissance de la nomination, qui, comme la mémoire, recueille en rassemblant. Si un auteur comme Albert Cohen, par exemple, fascine autant Nicolas Bouvier, c'est parce qu'il voit en lui un conteur qui « établit entre passé et présent, entre les êtres et les choses un réseau serré de rapports, de connivences, d'échos et de reflets » (Eb, 153).

§11 L'une des caractéristiques principales de la poésie de Bouvier est justement qu'il doute de détenir un tel pouvoir. Voici par exemple ce qu'il écrit dans le poème « Paysage sans propriétaire », extrait du *Dehors et du Dedans* : « car j'avais un nom/que vous n'entendrez plus ». Le titre du poème suggère un monde sans Dieu, tel que semble le concevoir l'agnostique qu'est Bouvier. Le doute lui permet de se préserver de toute tentation mystique. Il lui faut par ailleurs maintenir cette tension originelle entre les choses et les mots (ce qu'il appelle « l'écriture-poste »), car, comme l'écrit Roland Barthes, « c'est dans cet entre-deux que le mouvement de va-et-vient de l'écoute pourra s'effectuer. L'écoute de la voix inaugure notre relation à l'autre¹⁰ ». Cette écoute pose sans cesse la question de son surgissement : « Tu écoutes le chant ancien du sang dans tes oreilles », chante le poète

⁸G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 38.

⁹Le traducteur se doit d'être aussi sensible à la « polyphonie du monde » que l'écrivain ; c'est l'idée que développe Bouvier dans un petit texte intitulé « Traduire ! », *L'Écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Genève, Zoé, 1998, p. 16.

¹⁰R. Barthes, *Écoute*, *Œuvres complètes*, t. III, 1974-1980, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 733.

du « Dehors », mais cette voix, dans le « Dedans », peine à se faire entendre : ainsi, de la femme aimée, qu'il compare à une « auberge aveugle du chagrin ... où j'habite et retiens ma voix ».

§12 Le désert, on le sait depuis les prophètes de la Bible, est le lieu d'où provient la parole. Nul doute que « l'écriture ascétique » dont parle Bouvier dans *Routes et Déroutes* puise ses sources dans cette expérience du désert. Peut-être même pourrait-on voir dans celui-ci une « métaphore de l'écriture¹¹ », un espace qui n'a ni temps ni lieu. Quelques allusions de Bouvier permettent d'établir un rapprochement entre désert et parole, comme par exemple l'évocation, au tout début du *Poisson-Scorpion*, d'une route qui « s'arrête tout bonnement dans le sable comme quelqu'un qui juge en avoir assez dit ».

§13 Le désert le fait entrer progressivement dans les régions de l'ineffable. Bouvier convertit le désert en lieu poétique. De toute évidence, cette musique du silence dans le désert est selon lui tout à fait propre à exprimer l'inexprimable, et cet ineffable, pour reprendre les mots de Jankélévitch, est véritablement « l'insondable mystère de Dieu, [...] l'inépuisable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence¹² ».

§14 Si l'expérience du désert s'apparente à celle de l'écriture et de la parole, peut-on dire qu'il en est de même pour les mots ? Ceux que Bouvier écrit, efface et réécrit sans cesse, ressemblent-ils aux traces éphémères qu'il a laissées dans les sables du Lout ou du désert baloutch ? Si tel est le cas, la poésie serait, à l'image de ces déserts, une pratique du silence et de l'écoute. Le nomade parcourt de puits en puits le désert pour y trouver un lieu, une oasis, un refuge. Le poète, lui, voyage avec sa plume à travers la surface blanche de la page à la recherche de l'idée juste, du mot juste. Bouvier pourrait alors dire, à l'instar du personnage d'Edmond Jabès, que « j'ai, comme le nomade, essayé de circonscrire le territoire de blancheur de la page »¹³. La solitude du voyageur sous le soleil, face à l'infini, sera celle de l'écrivain face à la page blanche. « Habiter » le monde à la façon dont le nomade habite le désert, telle est la tâche à laquelle semble devoir s'atteler le poète.

L'érosion de la pensée

§15 À cause des tempêtes de sable et de son relief mouvant, le désert se déplace et se trouble, il sème la confusion et le désordre. Le désert est toujours identique à lui-même, et dans le même temps toujours changeant. Ainsi pourrait s'expliquer cette espèce de puissante mélancolie, ou plutôt cette « insuffisance centrale de l'âme » qu'évoque Bou-

¹¹A. Meddeb, « Tous les déserts du monde », *L'Exil occidental*, Paris, Albin Michel, 2005.

¹²V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 93.

¹³E. Jabès, *Le Souffçon ; Le Désert*, Paris, Gallimard, 1978, p. 56.

vier à la toute dernière page de *L'Usage du monde* et qui n'est pas sans rappeler Antonin Artaud.

§16 Ce rapprochement pourrait sembler excessif dans la mesure où il est difficile, aujourd'hui encore, de dire si la mélancolie de Bouvier avait l'aspect pathologique de celle d'Artaud. De plus, Bouvier considère cette insuffisance comme « peut-être notre moteur le plus sûr ». Par ailleurs, ce qu'Artaud dit de ses poèmes ne s'applique pas sans nuances à ceux de Bouvier. Cependant, un tel rapprochement est mis en avant par Bouvier lui-même (Eb, 54). Dans la *Correspondance des routes croisées*, il dit toute l'admiration éprouvée pour Artaud, ce qui laisse suggérer une certaine communauté de pensée entre eux. On sait à quel point les thèmes de l'usure, de l'érosion, de la fugacité de la pensée sont chers à l'auteur du *Poisson-Scorpion*.

§17 Le désert est véritablement pour lui une expérience première, immédiate, vitale. Cet espace vierge, infini, indicible lui fait comprendre que la poésie est étroitement liée à cet effondrement de la pensée qu'il ressent avec autant d'acuité. La poésie, associée à cette épreuve du feu que constitue la traversée du désert, l'engage dans cette perte centrale en lui permettant notamment de procéder à une véritable opération alchimique, à l'issue de laquelle une expérience négative se transforme en merveille, un charbon en cristal, un désastre en bienfait (O, 1376).

§18 La poésie lui donne également une certitude. Maurice Blanchot la formule ainsi : « Tout indique que la poésie, liée pour lui [à Artaud] "*a cette espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée*", engagée par conséquent essentiellement dans cette perte centrale, lui donne aussi la certitude d'en pouvoir seule être l'expression et lui promet, dans une certaine mesure, de sauver cette perte elle-même, de sauver sa pensée en tant qu'elle est perdue¹⁴ ». Bouvier ne dit pas autre chose quand il avoue que ce dont il souffre, plutôt que la mort, « c'est de l'insuffisance d'être » (O, 1376).

§19 La sensibilité de Bouvier est toute d'inquiétude, sans cesse elle mêle au bonheur de la présence la mélancolie de l'absence. Cette inquiétude est aussi celle devant le mystère du mot, devant le mystère du poème : « Je ne comprends jamais tout. Dans chaque poème, il y a un mot qui est comme un petit quasar noir, un mot irréductible et qui doit conserver son opacité » (O, 1374).

§20 Bouvier vit des moments éparpillés, rhapsodiques pourrait-on dire, en dialogue avec une nature mouvante comme le sable. Il passe, parfois sans transition, de la joie à la tristesse. Il ne se soumet aux chaînes d'aucune dialectique intellectuelle, d'aucune « raison sociale », pour reprendre le titre de l'un de ses poèmes. Il n'est pas soucieux d'exercer

¹⁴M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993, p. 52

une action sur la réalité, de convaincre ni d'exhorter. Il le souligne bien dans *Routes et Déroutes* : « Je n'ai pas du tout le sentiment d'avoir un message à délivrer » (O, 1375). Ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les théories, mais la vie concrète, les choses matérielles dans leur présence et leur absence nue, car, dit-il dans le dernier poème du « Dehors », « votre éternité est ici et maintenant ». La poésie de Bouvier ne nous offre pas une philosophie ni une explication du monde, mais bien un univers esthétique.

§21

La confrontation avec le désert, autrement dit avec le néant, l'indicible, la solitude, contribue de toute évidence à irriguer la sève poétique de Nicolas Bouvier. Cette confrontation l'amène également aux limites de son corps et de ses sens, elle le ramène à lui-même et le met au contact direct du noyau dur de l'existence. La simplicité, la modestie, la frugalité, l'ascèse sont de mise dans cet univers où l'on ne peut plus tricher. Sans doute le poète de « La cuisine à minuit », rendu à une solitude d'autant plus intense et indicible qu'il doit faire face à ses propres démons, se souvient-il de cette expérience du désert et trouve-t-il en elle un point de repère, un « Amer », pour parler comme Saint-John Perse ? N'écrit-il pas en effet : « Tu triches, tu aimes encore ta vie » ? Cet amour de la vie, par-delà toutes les vicissitudes, est sans doute un élément essentiel pour comprendre la pensée de Bouvier.

§22

Capables de brutalité – « *Finis terrae* », « Turkestan chinois » – comme de tendresse – « *Love Songs* » –, les poèmes de Bouvier sont pure liberté, pure affirmation de soi, pur jaillissement. L'on pourrait croire, en le craignant ou en l'espérant selon chacun, que ses poèmes ne sont pas « composés », sans aucun enchaînement entre leurs parties, et que leur structure n'est pas du tout organique. Doris Jakubec a bien montré que certains de ces poèmes « entrent dans un autre ordre de composition et gagnent une présence nouvelle par leurs harmoniques et leurs relations internes¹⁵ ». Cette espèce d'anarchisme auquel on pourrait s'attendre, venant de quelqu'un qui a côtoyé de si près le feu du désert, est contrebalancée par la présence de la musique. « La musicalité du texte est une chose capitale », explique-t-il dans *Routes et Déroutes*, elle est un véritable *continuum* entre toutes ses parties. Les apports des différentes musiques entendues, aimées, enregistrées par Nicolas Bouvier, sont un véritable contrepoint de cette expérience cruciale du vide et du silence. Ce sont toutes ces musiques qui apportent équilibre et harmonie à son recueil de poèmes et lui donnent une véritable unité.

¹⁵D. Jakubec, « Nicolas Bouvier et la poésie : "coudre le cuir du langage" », *Nicolas Bouvier. Espace et Écriture*, Genève, Zoé, 2010, p. 131.

La visite du sacré

§23 « Le sable est au début comme il sera/L'horrible fin sous la poussée de ce vent froid » chante Bonnefoy dans *Hier régnant désert*. Plus que tout autre voyage, ce sont peut-être les traversées du désert qui permettent à Bouvier de constater l'érosion progressive de son Moi. Ses voyages dans le désert le tannent et l'érodent. L'expérience de la soif, la chaleur, les changements climatiques brusques altèrent ses forces vives, modifient peu à peu ses perceptions et son identité. Ce « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », pour reprendre cette expression fameuse de Rimbaud (lettre du Voyant), est également à rapprocher de certaines expériences de Michaux.

§24 Cette vie est véritablement usante, tant pour le moral que pour le corps. Les nerfs aussi sont mis à rude épreuve. Les souffrances physiques sont telles qu'elles entament sa résistance. Tous les aléas du voyage exigent de lui une certaine forme de disponibilité et d'accueil qui le rend sensible à la dimension magique, sacrée du monde : « On les vit [le magique et le sacré] lorsqu'on les laisse entrer. Mais justement, créer en soi l'hospitalité à ce qui vous est supérieur demande un apprentissage très ardu » (O, 1305). Cette « hospitalité à ce qui vous est supérieur » est la clé pour comprendre l'habitation poétique qui caractérise Bouvier. Elle suppose qu'il fasse place nette en lui afin qu'il n'y ait plus d'obstacle entre le monde et le voyageur, entre l'écrivain et le lecteur.

§25 L'on se rend compte à quel point ce qu'il appelle « exercice de disparition » irrigue toute la pensée de Bouvier. L'ego, selon lui, doit disparaître complètement dans la fusion avec ce qui nous environne. Tout son travail de voyageur, d'écrivain et de poète repose sur cette exigence, car elle lui permet de mieux « habiter » le monde, par la marche et le mouvement dans un premier temps, et par le verbe au retour de ses voyages.

§26 Cette « hospitalité suggère aussi l'idée d'une « visite ». Si l'écriture et le désert semblent indissociables chez le poète, ils sont aussi chacun l'horizon d'une rencontre, ce qui permet au poète-nomade d'offrir l'hospitalité à son lecteur, comme invite à le faire par exemple *Le Livre de l'hospitalité* de Jabès.

§27 On connaît la définition donnée par Heidegger à cette « habitation poétique ». Dans *Approche de Hölderlin*, il explique que l'homme sur Terre est confronté à des choses à la fois « disjointes » et « conjointes », et que son appartenance à « "l'essentielle-intimité" » se produit par la création d'un monde et par son aurore, aussi bien que par sa destruction et son crépuscule¹⁶ ». La « création », « l'aurore » seraient ici la naissance de l'écrivain qui suit celle du voyageur, tandis que la « destruction » et le « crépuscule » seraient la *disparition* de l'ego, acte fondateur de la démarche créatrice de Nicolas Bou-

¹⁶M. Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » 2001, p. 46.

vier. Hölderlin, dans toute son œuvre, chante le poète qui seul dialogue avec la divinité. Heidegger insiste également sur cette parole essentielle : « “Habiter poétiquement”, cela veut dire : se tenir en la présence des dieux et être atteint par la proximité essentielle des choses¹⁷ ».

§28

Cette proximité avec « l'essentiel » – Philippe Jaccottet parle de « l'illimité » – est très présente dans la vie et l'œuvre de Bouvier. C'est bien le sens qu'il faut donner à son « hospitalité à ce qui vous est supérieur ». Cette hospitalité, il faut non seulement la « créer en soi », mais aussi la *donner*. C'est tout le travail du poète. Son rôle, selon Heidegger, est de surprendre les signes envoyés par les dieux. Bouvier semble en total accord avec cette démarche qui caractérise « l'habitation » du monde.

§29

Les manifestations de cette meilleure « habitation » du monde sont multiples. Nous comprenons aisément en quoi l'existence et le voyage se confondent chez Nicolas Bouvier. Tous deux impliquent un état de départ, de naissance et de renaissance, ainsi qu'une trajectoire orientée vers un autre état. À ce stade, le voyage, qu'il soit géographique ou immobile, n'est plus seulement la figuration métaphorique, poétique, de la vie. Bien plus que cela, il en est la forme suprême.

« L'EXERCICE DE DISPARITION »

§30

La souffrance et la maladie marquent le corps, la chair, l'écriture de Bouvier, et quand il se décrit comme un « oignon dépouillé de toutes ses pelures » (Eb, 145), c'est pour mieux souligner l'idée qui sous-tend toute sa poétique : « On s'aperçoit qu'on n'est rien. Que l'ego n'est rien, que ce dont on se faisait fort a disparu : il n'y a plus rien » (O, 1296) ; « On s'aperçoit qu'on s'est escamoté soi-même. Envolé l'état civil ! On n'est plus rien [...], mais le maigre baluchon qui vous reste commence à “faire le carat” » (Eb, 112).

L'effacement de l'ego

§31

Ce deuil de l'ego ou, plus précisément, cet effacement de l'ego, le rapproche sensiblement d'un Philippe Jaccottet qui, dans *Éléments d'un songe*, écrit que « ce qui nous aidera, ce n'est pas l'expansion démesurée de la personne, mais son effacement, donc tout ce qui la limite et la combat¹⁸ ». Cet effacement, cette dissolution sont présents également dans l'œuvre de Rilke, que Bouvier redécouvre au Japon, avec un regard complètement neuf (VP, 24). Le poète doit se dépouiller, s'appauvrir pour pouvoir atteindre la nudité

¹⁷M. Heidegger, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸P. Jaccottet, *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, p. 160.

de l'émotion existentielle : « L'effacement soit ma façon de resplendir », écrit Philippe Jaccottet dans *L'Ignorant*. Le renoncement ascétique à soi autorise une communion avec le cosmos, une fusion de l'âme et du monde. Pour parvenir à cette présence totale, il lui faut se désencombrer et suivre la voie tracée par Jaccottet : « Plus je vieillis et plus je crois en ignorance, /plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne (*L'Ignorant*).

§32

Toutefois, Bouvier ne s'absente pas de sa propre parole, il se veut toujours solidaire de sa voix. « Le poème reste lié à celui qui le prononce. Le moi n'est pas complètement annulé. La présence la plus sensible est en effet requise puisqu'il lui faut rassembler toutes les énergies de l'attention ». C'est ce qu'écrit Jean Starobinski dans la préface du recueil *Poésie* de Jaccottet, et que l'on pourrait appliquer à Bouvier. Starobinski précise sa pensée : « Humblement voué à l'effacement, le sujet personnel persiste, aux aguets, mais désormais désencombré de sa propre histoire, plus spacieusement ouvert aux apparences du monde, plus apte à "parler avec la voix du jour"¹⁹ ».

§33

À mesure que le poète s'efface, écrit plus loin Starobinski, « se creuse une sorte de vide dans le poème. Ce vide, c'est la place de l'*autre*, de ce que le poème vise sans l'atteindre, de ce qu'il affronte ou désire sans pouvoir le capturer ». Cette capture exige du *poète-traqueur* qu'il soit réceptif. Plus de rupture, de vertiges, mais au contraire une disposition d'accueil. La fonction de la poésie, pour Bouvier, est d'*entrouvrir* la réalité et d'en *révéler* les profondeurs.

§34

La poésie est à même, plus que la prose, d'exprimer un « trouble » qui fait suite au désir de Bouvier de marier, de « relier » le dehors et le dedans, le haut et le bas, le charnel et le spirituel, le baroque et le frugal, le désespoir et l'émerveillement... Le poème crée par ailleurs un état de réceptivité, ce que n'aurait pas contesté son professeur Marcel Raymond. Le détail prend alors l'allure d'une apparition, d'une « visite » (O, 1373).

§35

Quels sont donc les moyens, la méthode, les techniques dont dispose Bouvier pour parvenir à établir ce contact ? À faire en sorte que l'écriture soit touchée par la « grâce »²⁰ de la poésie et du sacré ? Seule une certaine incarnation de l'écriture lui permet de dépasser, de sublimer les éléments indicibles et ineffables. Les limites de la parole se font très vite sentir et doivent laisser la place au silence ou à la musique. Bouvier prend peu à peu conscience que « certaines visites que la vie nous rend sont si mystérieuses qu'elles doivent prendre la forme d'un poème » (O, 885). Il essaie alors d'entrer en contact avec le sacré, celui-ci entre en lui par l'intermédiaire de la poésie.

¹⁹J. Starobinski, « Parler avec la voix du jour », *op. cit.*, p. 10.

²⁰Dans une interview recueillie par Jacques Meunier, Bouvier confesse avoir écrit son premier livre « comme une sorte d'action de grâce » : *Le Magazine littéraire*, n° 459, décembre 2006, p. 80.

La purge de l'écriture

§36 La guérison des blessures de Bouvier laisse en lui des cicatrices, que l'on retrouve dans l'expulsion des *scories*, ainsi que dans les diverses pratiques rituelles de purges entreprises dans ses travaux d'écriture. Elles ont pour but de faciliter le rétablissement de l'*ordo rerum*. C'est ainsi que Bouvier, au fil des parutions de ses ouvrages, a tendance de plus en plus à supprimer le pronom personnel « je » de ses textes, à effacer le sujet lyrique. L'« exercice de disparition » permet d'effacer une sorte de « corpulence morale » qui « bouffe le paysage » (O, 1343). Cette humilité est destinée à éviter que le lecteur ne soit capté par la personnalité de l'écrivain.

§37 L'œuvre de Bouvier est un univers qui ressemble un peu au monde de Bashô, où « “Je” a disparu, l'identité ne porte plus d'ombre » (O, 1056). Il convient de rappeler que Bouvier a traduit des haïkus de Bashô. Il sait donc que dans la poésie classique japonaise le pronom « je » n'existe pas, à la différence des autres pronoms. Le fait d'utiliser « je » avant un verbe est un pléonasme insupportable aux yeux des poètes classiques japonais. On retrouve un schéma à peu près similaire dans le sanscrit, que Bouvier a commencé à étudier au cours de ses années d'études à l'université. Lorsque l'on conjugue un verbe dans cette langue, on commence toujours par la troisième personne, puis par la deuxième, et on termine par le moins important, la première personne. On comprend que ce mode de pensée, cette humilité, révélatrice d'une certaine conception du monde, ne peut que séduire Nicolas Bouvier.

§38 Son séjour au Japon lui donne des clés essentielles pour comprendre l'importance de l'immatérialité et de l'impermanence qui seules, selon lui, conduisent à cette simplicité. Il cite ainsi le moine-poète Bashô qui, voyant la baie de Matsushima, dans la province de Sendai, a été si saisi que son poème de l'étape s'est réduit à « *Matsushima yah !* », trois fois répété.

§39 Bouvier écrit ces vers alors qu'il séjourne à l'auberge de Matsushima. Voici ce que cet épisode lui inspire comme commentaire, et l'on comprendra que cette sorte de perfection constitue également pour lui un idéal d'écriture : « Cela se chante un peu sur un demiton d'écart et sans doute ne pouvait-on dire mieux : il y a des cas où la répétition s'impose, et l'Asiatique le comprend mieux que nous. Ce cri, puis l'écho d'un cri, puis l'écho d'un écho qui s'abolit lui-même, et l'on ne sait si c'est l'homme ou le paysage qui a disparu. Et c'est très beau cette leçon d'impermanence que ce pèlerin murmure pour lui-même » (O, 628).

§40 Bouvier accède-t-il lui-même à cette simplicité ? L'on sent bien, à la lecture de la citation qui précède, que la musique et le silence sont essentiels pour mieux « habiter »

le monde, et par voie de conséquence mieux « habiter » son écriture. Les moments de présence intense au monde fourmillent dans son œuvre. En Anatolie par exemple, Bouvier et Vernet franchissent le cap du Cop, « un de ces paysages qui à force de dire la même chose convainquent absolument » (UM, 103). C'est comme si Bouvier – qui, ne l'oublions pas, a rédigé *L'Usage du monde* à son retour du Japon – cherche, dans ses voyages, mais aussi dans son écriture, à ressentir des émotions identiques à celles de Bashô dans la baie de Matsushima, sans pour autant les traduire de la même façon que lui, du moins dans ses récits en prose. Bouvier essaie-t-il d'imaginer ce que Bashô aurait pu écrire s'il avait été à sa place ? On pourrait le croire à l'évocation de ces « montagnes dont la plupart n'ont pas même de nom » (UM, 103), et qui, incontestablement, renvoient à une forme de « disparition ».

§41 Les poèmes de Bouvier, plus que la prose, lui permettent de se rapprocher davantage de ce « noyau central » qu'est pour lui la simplicité. Ainsi du poème « Le psaume du grillon », où l'on sent nettement l'empreinte de Bashô, avec ce qu'elle comporte d'impermanence, de musique et de silence.

Mort et renaissance du poète

§42 La fin du voyage est annonciatrice en général d'un travail d'écriture. Elle peut également être vue comme une mort initiatique, celle d'un homme profane – le voyageur – qui permet à Bouvier de renaître comme homme sacralisé – le poète. L'écriture serait donc un moyen de se « libérer du vieil homme », pour reprendre cette expression de Saint Paul, que l'on retrouve également dans *L'Usage du monde*. Elle est aussi le lieu ambigu d'une naissance toujours à naître qu'illustre l'image, développée par Yves Bonnefoy, d'un « Dieu enfant et à naître encore²¹ ». La parole portée par l'écriture est ce « Dieu enfant » qu'il faut mettre à mort, aussitôt né, afin qu'il puisse renaître.

§43 Les mots en effet, chez Nicolas Bouvier, sont étroitement liés à la maladie et à la mort, ils l'aident « à supporter l'idée de vieillir qui, à tous autres égards, est vraiment aussi pénible qu'inéluctable » (O, 1343). À l'instar du voyage, l'écriture « où, petit à petit, tout nous quitte est aussi, symboliquement et réellement, *passage* d'un état grossier à un état plus subtil et donc, apprentissage de la mort » (O, 1061). Jaccottet ne dit pas autre chose quand, dans *La Semaïson*, il écrit que « toute poésie est la voix donnée à la mort²² ». Les mots, de la même façon que les départs, permettent d'accéder à un nouvel état, ils sont assimilés à une sorte de renaissance. L'on pense ici à la « sorcellerie évocatoire » de

²¹Y. Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil, Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 281.

²²P. Jaccottet, *La Semaïson*, Paris, Gallimard, 2004, p. 29.

Baudelaire et aux mots qui « ressuscitent²³ ».

§44

Écrire, c'est travailler les images, les métaphores. Dans la mesure où les images poétiques naissent de l'écriture, le travail sur elles prend nécessairement la forme d'un travail sur les mots. L'image du poète se superpose insensiblement à celle d'un *passeur*. Mais plutôt que de considérer le poète comme une métaphore du *passeur* aux prises avec la matière, il conviendrait peut-être de voir le *passeur* comme une métaphore du poète aux prises avec les mots, car, écrit Bouvier, « ce qui importe c'est le passage » (VP, 117).

§45

La vision poétique de Nicolas Bouvier s'édifie peu à peu à partir d'une ouverture perpétuelle sur le spectacle du monde, d'une attention fébrile aux êtres et aux choses. Il remarque, à l'instar de Bashô, que « ceux du monde profane remarquent à peine/ la fleur du châtaignier sous l'auvent » (O, 1056). Il instaure peu à peu une poétique de la vision que n'aurait pas reniée Colette : « Il semble parfois que l'on naisse. On regarde »²⁴. L'expérience de la mort est toujours suivie d'une renaissance. Mourir pour naître par et grâce à la poésie, mais aussi regarder, orienter tous ses sens vers le monde, aimer éprouver ce qu'on est, et cultiver, comme chez les Bouddhistes, la faculté « de saisir l'instant », autrement dit « une capacité et une nécessité de vivre entièrement l'instant, "*Da sein*", comme disent les Allemands, ou "présence plénrière" comme l'écrit l'Écossais Kenneth White à propos de l'État Nomade » (O, 1230).

CONCLUSION

§46

Toutes ces expériences sont réellement difficiles, épuisantes, douloureuses. Elles incitent Nicolas Bouvier à retrouver, une fois de plus, un certain réconfort dans la lecture de la Bible : « Car poussière tu es, et à la poussière tu retourneras » (Genèse, 3, 19), qu'il reprend à la toute dernière page de *Journal d'Aran*. Ce *memento mori* lui permet de prendre conscience que l'écriture est aussi un acte initiatique qui passe par la souffrance, la mort et la renaissance. La vertu de l'écriture est de « purger la vie avant de la garnir » (UM, 27). Elle se caractérise par une « disparition » et un effacement de soi qui permettent une purification de l'être.

§47

Ainsi, pour parvenir au *satori*, à l'« illumination », Bouvier doit auparavant s'astreindre à ce véritable « exercice spirituel » qu'il nomme « exercice de disparition ». Le fait qu'il appelle cette activité un « exercice » n'est pas anodin, et l'on pourrait se demander s'il ne s'agit pas là d'une allusion aux fameux *Exercices spirituels* d'Ignace de

²³C. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, « Le Poème du haschisch. L'Homme-Dieu », *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 431.

²⁴Colette, *Douze Dialogues de bêtes*, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Flammarion, 1973, p. 93.

§48

Loyola.

On l'a compris, le cheminement spirituel de Nicolas Bouvier ne le mène pas à la « mort en Dieu », c'est pourquoi la purification et la transformation annoncées dans les *Exercices spirituels* prend chez lui une toute autre forme. Contrairement à ce qu'ils préconisent, contrairement aussi aux moines du Moyen-Âge qui recherchaient l'union avec Dieu à travers une certaine pratique du chant grégorien, Bouvier ne recherche pas une « alliance » avec Lui, mais une sorte de « nouvelle alliance » que scelleraient la réconciliation totale du voyage et de l'écriture, du mot et de la chose, de la musique et de la poésie, du verbe et du son.

Quelques mots à propos de : Hervé Guyader

Hervé Guyader est enseignant à l'Université de Brest. Il fait partie de l'équipe de recherche CECJI (Équipe d'accueil 7289). Il est spécialiste des récits de voyage et a dirigé les volumes sur Nicolas Bouvier intitulés : *Espace et écriture* (actes du colloque de Brest), Éditions Zoé, 2010 et *L'oreille du voyageur*, éditions Zoé 2008. Il étudie plus particulièrement la présence de la spiritualité et la musique dans les textes contemporains.

Pour citer cet article

Hervé Guyader, « Deux expériences poétiques fondamentales chez Nicolas Bouvier : le désert et la disparition. », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 14/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/281>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/258>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Stendhal à Téhéran

Philippe Berthier

pour Farhad Ostovani

§1

Au printemps 1949, Nicolas Bouvier traverse une brève, mais intense saison stendhalienne. Lisant le *Stendhal* d'Albert Thibaudet (1931), il fait part à l'ami Thierry Vernet de son assentiment : « Le soleil est véritablement chaud aujourd'hui et rend tout le monde un peu infantile. Il y a ça dans un livre que je lis : "Le bonheur suprême pour Stendhal, ce sont (...) des états non de possessions mais de disponibilité infinie. (...) La beauté est une promesse de bonheur, et le meilleur du bonheur est sa promesse". C'est bien senti et bien écrit¹ ». D'emblée, et sans qu'il le sache encore, cinq ans avant le grand départ, la célèbre formule de *De l'amour* lui propose un art du voyage, à définir non pas comme une expérience de thésaurisation, et moins encore de prédation, d'images et de savoirs,

¹N. Bouvier, T. Vernet, *Correspondance des routes croisées*, Carouge-Genève, 2010, p. 179 (lettre du 13 mars 1949).

mais comme une capacité sans frontières d'ouverture et d'accueil. Ses futures vacances seront une vacance à combler (dans tous les sens du mot) par la cueillette heureuse de ces instants que le Faust de Goethe suppliait de faire halte, tant ils étaient beaux. « Minutes d'éveil », aurait dit Rimbaud, imprévisibles, improgrammables, et qui nous échoient le plus souvent par surprise, hors des sentiers battus, récompense accordée à ceux qui savent se désencombrer d'eux-mêmes et capter librement les ondes de l'altérité. S'il est vrai que, souvent, « le meilleur du bonheur est sa promesse », ce n'est pas dire que le voyageur s'achemine vers une déception fatale (thème souvent orchestré : c'est avant de lever l'ancre, dans sa tête, qu'on vit les plus belles aventures) ; certes, il y a dans l'attente et le pressentiment des joies incomparables, mais qui ne déflorent pas à l'avance ce qu'apporteront les hasards de la route. L'abominable oxymore de *voyage organisé* désigne tout ce à quoi Bouvier se refuse. C'est une contradiction dans les termes, puisque si on voyage, c'est précisément pour échapper aux mortifères réquisitions des cadres préétablis.

§2

En ce mois de mars 1949, Bouvier mène de front la lecture de Stendhal et de Flaubert, et ce qui le frappe, c'est que chez eux la question proprement littéraire est secondaire (ce qu'à propos de Flaubert on devrait sérieusement contester, car s'il est un écrivain qui, à défaut d'avoir pu placer l'absolu dans la vie, a choisi de le placer dans la phrase, c'est bien lui). Selon Bouvier, « tout ce que j'ai pu lire sur de grands écrivains juteux (Flaubert, Stendhal) montre à qui sait lire entre les lignes qu'ils ont d'abord songé à devenir des êtres humains au sens le plus plein et le plus riche du mot, et quand on regarde autour de soi on est effrayé de voir combien il y a peu d'êtres humains² ». Implicite, la conclusion s'impose : Nicolas n'envisage pas de séparer l'écriture de l'humanité ; être un homme qui écrit, plutôt qu'un écrivain qui oublie d'être un homme. De ce point de vue, l'exemple de Stendhal est précieux, puisque pour lui l'*opera d'inchostro* (le travail d'encre, ou ce qu'il appelle encore « mettre du noir sur du blanc ») n'a jamais été – contrairement au flagellant de Croisset, dont il est l'antipode – une vocation transcendante, mais plus modestement, et jouissivement, un appel du plaisir, « voilà tout ». Cette attitude détachée de toute intimation sacrale – on n'est pas sommé d'offrir à l'espèce un chef-d'œuvre immortel, on ne se sent pas investi d'une mission supérieure – donne à qui sait maintenir souplement flottante sa ceinture, comme le voyageur, une aisance incomparable, un pas merveilleusement dé-lié. Écrire comme on voyage, voyager comme on écrit, sans lourds *impedimenta* théoriques ni prétentieux concepts *a priori*, partir sans préjugés à la rencontre, sans savoir exactement de qui ou de quoi, mais toujours prêt à recevoir ce que la vie invente et à en faire son miel, c'est éviter de se perdre dans des questions oiseuses

² *Ibid.*, p. 180 (lettre du 14 mars).

de légitimité et d'esthétique, et être d'un même geste homme et écrivain, parce que c'est tout simplement être heureux.

§3

Ce qui n'est pas si simple, justement... À son « cher vieux con », Nicolas fait confiance de certaines sargasses qu'il traverse très péniblement, car il est le contraire d'un béat et il lui arrive, à lui aussi, de boire parfois jusqu'à la lie le calice d'angoisses incoercibles (dont témoignera *Le Poisson-Scorpion*). C'est dans ces heures difficiles de *blue spirits* qu'on appelle à l'aide les grands intercesseurs, et Stendhal en est :

Je suis maintenant au milieu d'une harassante bagarre contre le temps et surtout contre ma propre faiblesse. Il y a de beaux moments le soir où je me sens lentement émerger dans un calme absolu plein de choses qu'on comprend secrètement et qui se tiennent toutes. Mais il y a d'affreux réveils le matin (...) ... je me dis quand même que je dois être aux avant-postes d'où réconfort. Mozart et Stendhal se complètent admirablement mais ils demandent du temps. Tout le monde demande du temps, personne n'en donne, il faut le prendre on ne sait pas toujours où³ !

§4

On ne s'étonne pas que, dans la Topolino qui s'élance bravement vers les Orient, Stendhal ait été pris en stop.

§5

Il surgit tout à trac à Téhéran. Pour poursuivre leur périple, les deux amis ont besoin de pécune. Tandis que Thierry espère vendre ses peintures, Nicolas monnaie sa parole auprès des établissements francophones. Dans ces années cinquante, on est encore à l'âge devenu mythique où la France jouit dans ces pays lointains d'une cote d'amour toute particulière. Parler français, lire Racine et Voltaire est un « marqueur » qui non seulement n'a rien d'un stigmatisme d'infamante occidentalisation, mais vous classe parmi les personnes véritablement civilisées. Et, dans ce paysage bienveillant, les maisons d'éducation religieuses jouent un rôle déterminant, protégées, comme tous les chrétiens autour du bassin méditerranéen, par une république qui, pour être laïque, n'a pas oublié Clovis ni saint Louis. Que ce soit au profit des couches sociales privilégiées ne génère aucun sentiment de culpabilité. La repentance n'était pas encore un exercice obligatoire. Dans ce monde qui nous apparaît irrémédiablement suranné – celui de l'enquête de Barrès au Levant –, Bouvier, qui n'a rien d'un calotin, évolue parfaitement à son aise parce qu'avant d'être celui d'une religion, c'est celui d'une langue et d'une culture qui sont les siennes. Si loin de chez lui, il est chez lui. Il ne voit pas malice à proposer aux Lazaristes une intervention sur « Stendhal l'incrédule », sujet assurément « peu clérical », mais qui ne les fait pas reculer, ce qui prouve leur largeur d'esprit. L'accueil est plus circonspect chez les

³ *Ibid.*, p. 202 (lettre de mi-mai 1949).

Clarisses de l'Institut Jeanne d'Arc, mais les réticences de la Supérieure envers un auteur qu'elle considère, non à tort, comme un « mange-curé », un « jacobin », s'accompagnent de suggestions qui laissent rêveur : elle ne verrait aucun inconvénient à ce que le conférencier traite de Montaigne ou de Toulet... attelage plutôt inattendu qui montre au moins que cette Serbe (et, en tant que telle, immédiatement sympathique à Bouvier) non seulement a de la lecture, mais lit sans œillères. D'ailleurs, une religieuse qui sert du chianti et en descend une solide rasade ne saurait être mauvaise. Si elle condamne Stendhal, c'est qu'il a été mis à l'Index et qu'elle a fait vœu d'obéissance. Avec une intuition d'autant plus remarquable qu'elle vient juste de le rencontrer, cette femme « de caractère et d'esprit » a aussitôt vu que Nicolas était « un triste », et lui conseille de s'intéresser plutôt à Pascal, qui lui « irait comme un gant ». En quêtant chez le nonce apostolique, Nicolas découvre avec étonnement que seul le *Journal* de Stendhal est à l'Index, mais que... Pascal y figure presque en entier ! Un Monsignore du *Mezzogiorno* solaire lui explique pourquoi : « Stendhal n'est pas bien dangereux, et il a une excuse « Arrigo Beyle », il aimait l'Italie. Tandis que Pascal, c'est un peu le portier de l'Église. Quand un protestant s'en approche – excellent ! – c'est qu'il va entrer ; mais un catholique, attention... c'est qu'il veut sortir⁴. » Admirable discernement ecclésiastique ! Italien de cœur, Stendhal était donc forcément du côté de la vie, du *carpe diem*, c'était un hédoniste et un esthète, et du reste il a abondamment professé sa reconnaissance pour toute la beauté que le génie du christianisme avait apportée au monde ; son absence de foi, évidemment fâcheuse, ne peut causer de gros dégâts ; c'est une infirmité personnelle envers laquelle on peut se permettre d'être indulgent. En revanche, la radicalité sombre et implacable de Pascal, son austérité masochiste, son terrible quitte ou double métaphysique qui ne souffre aucun de ces accommodements avec le Ciel que l'Église a si artistement ménagés, là est paradoxalement le péril. Nos vrais amis ne sont pas toujours où l'on croit.

§6

Se promenant dans Téhéran, Nicolas se dit que Stendhal aurait aimé cette ville : « Il y aurait retrouvé son monde : bon nombre d'âmes sensibles, quelques coquins confirmés et, dans le Bazar, de ces cordonniers pleins de maximes avec lesquels il bavardait si volontiers. » (UM, 928) Le stendhalien aussitôt de sursauter, le goût de HB pour les cordonniers n'étant nullement avéré. Certes, Stendhal affichait des idées libérales et formulait des vœux parfaitement sincères pour le bonheur du peuple, – mais de loin, car le peuple était toujours sale à ses yeux. Il a explicitement désigné la corporation cordonnière, au demeurant tout à fait estimable, comme instrument d'une insupportable aliénation du moi en Amérique : là-bas, dans « la seule république qui marche bien », malheur à

⁴*L'Usage du monde*, La Découverte, 1985, p. 227. Noté UM dans le texte à partir d'ici.

qui ne la flattera pas ! Dans une démocratie, c'est le nombre qui a le pouvoir, ne fût-ce que celui, à l'échelle du quartier, de vous surveiller et de vous désigner à la censure publique comme déviant, si d'aventure vous vous avisez de ne pas penser et agir selon les normes contraignantes du politiquement ou moralement correct imposées par cette majorité qu'on qualifie si justement d'écrasante – car elle écrase l'individu qui ose prétendre être comme lui-même plutôt que comme les autres, ce qui est la définition même du beylisme. Nicolas idéalise une proximité imaginaire de Stendhal avec les classes laborieuses. Indemne assurément de toute morgue aristocratique – et pour cause : c'est un bourgeois –, c'est vers l'horizon raffiné d'une civilisation disparue qu'il ne peut s'empêcher de loucher, malgré ses partis pris progressistes et modernes.

§7

Nicolas nous convainc davantage quand il évoque

... l'ombre d'une Cour — intrigues, mauvais café, sombres ribotes — un peu plus pourrie que celle de Parme, qui vit également dans la peur des libéraux qu'elle emprisonne et où le fiscal Rassi ferait figure d'enfant de chœur. Un peuple qui a de la finesse à revendre, et commente ces débordements avec un humour amer. Plus de regrets que de remords, et un immoralisme nonchalant qui table beaucoup sur la mansuétude divine. (*Idem*)

§8

Ici, il touche parfaitement juste : sous les Ranuce-Ernest comme sous Mohammad Reza Shah Pahlavi, c'est bien la même chape de plomb sous laquelle chacun tâche de survivre avec les moyens du bord, n'ayant pour toutes ressources contre l'arbitraire et l'absurde du gouvernement que l'ironie secrète et le repli sur les enjeux de l'existence privée. Comme le politique est gangrené jusqu'à la moëlle, il ne reste plus à la dissidence que l'espace tout intime de la moquerie et du désir ; ou celui, infini, d'échafaudages métaphysiques hautement désintéressés :

Sans oublier ces discrets cénacles de religieux ou d'adeptes souphi, dissimulés dans le Bazar, qui ajoutent une dimension essentielle à la ville, et bourdonnent des spéculations les plus enchanteresses sur la nature de l'âme. Stendhal, finalement si préoccupé de la sienne, n'y serait certes pas resté indifférent. (*Idem*)

§9

On se rappelle alors que Fabrice del Dongo qui, par ailleurs, était le contraire d'un intellectuel, avait, lors de ses études napolitaines, trouvé beaucoup de charme aux constructions dans le vide de la théologie, cette grande machine célibataire, séduisante par sa gratuité et qu'aucun démenti ne saurait infirmer. Stendhal lui-même n'était pas loin d'y voir de la poésie pure. Pour Nicolas, c'était évidemment avant que mollahs et ayatollahs

n'aient installé une théocratie auprès de laquelle celle de Rome, tant dénoncée par Stendhal, apparaît presque bénigne. Ce que j'ai pu observer récemment, ainsi que tout ce qui nous parvient de la vie à Téhéran aujourd'hui, en particulier par le truchement du cinéma, confirme qu'au fond, malgré le renversement de la dynastie et l'établissement d'un régime islamique, sous les bouleversements de surface, rien n'a substantiellement changé. C'est toujours la même lutte au quotidien pour grignoter de minuscules licences : il ne s'agit plus comme autrefois de réclamer le droit de manifester contre le pouvoir, mais de rejeter son voile en arrière, de se maquiller un peu trop, de trafiquer en cachette l'alcool et les cassettes du Grand Satan... Autant de dissonances dans l'unanimité artificiel de la propagande, et qu'il faut savoir doser infinitésimalement, en déployant des trésors de prudence et de ruse, en testant jusqu'où on peut aller trop loin. Faute de quoi : la tour Farnèse ou la prison d'Evin.

§IO

Là où Nicolas consonne le plus avec Stendhal, c'est en relevant que la situation lamentable des affaires publiques – un véritable crève-cœur pour tout esprit citoyen – engendre des conséquences positives au sein même du désastre général : à se demander si, dans une certaine mesure, le dérèglement institutionnalisé de tous les rouages de l'État, en démobilisant les énergies personnelles, en les détournant de s'engager pour la cause commune, en les libérant pour s'investir dans ce que les Anglais nomment *privacy*, ne stimulait pas les ressources d'une sensibilité clandestine (hospitalité, bienveillance, délicatesse, amour en un mot). D'où cette hypothèse scandaleuse, ou au moins dérangeante : les régimes que Stendhal appelle « baroques » – comprenons : irrationnels, autoritaires, oppressifs – sont plus propices que les gouvernements libéraux aux beaux mouvements du cœur.

§II

Autrement dit : à la littérature. C'est un aveu difficile à faire, mais quand on est fait d'une certaine façon, et dût la conscience en gémir, on a plus de chances de goûter la saveur des passions à Parme la corrompue que dans l'honnête Washington. On imagine Nicolas et Henri, discutant amicalement autour d'un bon Khorêch-é-Gheymé de cette épineuse interrogation : la liberté est-elle vraiment favorable aux beaux-arts ? L'homme meurt de réponses et vit de questions. Et c'est justement, quand on s'appelle Nicolas Bouvier, pour buter contre ce genre d'obstacle incommode qu'on voyage, en quête de vérité sur soi et sur le monde.

Quelques mots à propos de : Philippe Berthier

Philippe Berthier est professeur émérite à l'Université Sorbonne nouvelle - Paris III et membre du Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle (EA 3423). Son dernier ouvrage sur Stendhal est *Stendhal en miroir. Histoire du stendhalisme en France (1842-2004)*, Paris, Champion, 2007.

Pour citer cet article

Philippe Berthier, « Stendhal à Téhéran », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 15/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/258>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/257>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

L'art de voyager dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier

Rachel Bouvet

§I

En 1953, Nicolas Bouvier quitte Genève pour un long périple vers l'est, un voyage qui durera plus de deux ans et qui le mènera jusqu'au Japon¹. Après avoir rejoint son ami Thierry Vernet à Belgrade en Fiat Toppolino, tous deux parcourent de concert la Yougoslavie, la Macédoine, l'Iran et l'Afghanistan. C'est seulement cette partie du voyage qui est relatée dans *L'Usage du monde*. Ensuite, Bouvier continue seul, il traverse l'Inde et s'installe, affaibli et malade, à Ceylan (l'actuel Sri Lanka), où il vit une période assez sombre, ainsi qu'il le raconte dans *Poisson-scorpion*. Enfin, il se rend au Japon, où il retournera plusieurs fois au cours de sa vie, ce qui donnera lieu à sa célèbre *Chronique japonaise*. Dans tous les cas, le processus d'écriture s'échelonne sur un temps assez long après le voyage proprement dit. D'abord publié à compte d'auteur chez Droz à Genève en 1963, *L'Usage*

¹Je tiens à remercier mon assistant de recherche, Joseph Dorion, qui m'a apporté son aide pour la recherche bibliographique.

du monde sera réédité maintes fois par la suite² et connaîtra un grand succès auprès du public, surtout à partir des années 80, au point où Bouvier est maintenant considéré comme le plus grand écrivain-voyageur du xx^e siècle. Son récit révèle un véritable art de voyager, basé sur une posture nomade et sur une dynamique de l'altérité tout à fait singulière. Afin de mieux comprendre de quelle manière il rend compte de l'espace vécu et traversé, j'examinerai les stratégies d'écriture et les procédés de visualisation en analysant notamment les descriptions de paysages et de villages et en réfléchissant au rapport que le texte entretient avec les dessins de Vernet. Enfin, en revenant sur les notions abordées au cours de l'étude, soit celles de paysage, d'espace vécu, de parcours, de nomadisme et d'altérité, j'expliquerai en quoi la posture prise par le voyageur rejoint les principes essentiels de la géopoétique

L'ART DE VOYAGER

§2

Le titre donné au récit engendre d'emblée un premier questionnement, lié à la signification du voyage en lui-même : quel usage Bouvier fait-il du monde ? Le terme *usage* est généralement lié à une pratique, une coutume, un emploi ou une habitude, il renvoie à quelque chose de concret, à des connaissances acquises par l'expérience ou transmises par autrui. Ici, l'auteur ne s'inscrit pas dans la tradition du voyage d'agrément, ni même dans la tradition littéraire du récit de voyage en Orient ayant connu son heure de gloire au 19^e siècle. Comme l'ont déjà noté certains critiques, il s'écarte à bien des égards de ses prédécesseurs³. Loin de viser le simple dépaysement ou de céder à un attrait touristique, le voyage ne répond pas non plus à une passion d'ordre scientifique ou ethnographique, ou encore à une quête spirituelle⁴. Il ne se décline pas selon les trois mobiles ayant gouverné jusque là le voyage vers l'Est : « curiosité, cupidité ou pitié⁵ ». Le récit de voyage de Bouvier met en jeu une pratique beaucoup plus complexe, qui tente de rendre compte

²Le manuscrit avait été refusé par plusieurs éditeurs. Après la publication chez Droz, il a été repris l'année suivante chez Julliard, en 1964, puis il a paru aux Éditions La Découverte en 1985. Il a connu par la suite de nombreuses rééditions, dont une dans la collection « Petite bibliothèque Payot » (Payot, 2001).

³Voir à ce sujet l'article de S. Moussa, « Nicolas Bouvier ou la réinvention du voyage en Orient au XX^e siècle », Mehmet Emin Ozcan, dir., *Seuils et traverses 4* (actes du colloque d'Ankara), Presses de l'Université d'Ankara, 2004, p. 164-176. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00257255/document>

⁴Bien entendu, d'autres écrivains-voyageurs ont mené des expériences similaires : il suffit de penser à Victor Segalen, par exemple, et à ceux qui ont suivi, comme le montre bien le titre du collectif dirigé par O. Hambursin, *Récits du dernier siècle des voyages : de Victor Segalen à Nicolas Bouvier* (Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, 262 p.) Voir aussi le livre de G. Cogez, *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 229 p.

⁵N. Bouvier, « Routes et déroutes. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue des sciences humaines*,

au mieux de l'altérité, de l'espace vécu et traversé, de l'étendue et de l'intensité de l'expérience.

§3

Rappelons que selon Montaigne, « l'usage nous dérobe le vrai visage des choses⁶ » : le fait de se trouver dans un monde dont on ignore l'usage des choses nous permet de les voir sous un angle nouveau. C'est un « monde neuf » qui se présente au voyageur, et comme le dit bien Bouvier dans cette phrase aux accents rimbaldisiens : « Fainéanter dans un monde neuf est la plus absorbante des occupations⁷. » Le voyage a pour effet de soustraire l'individu à son environnement familial et de le plonger dans un univers où tout devient source d'étonnement : « Pour les vagabonds de l'écriture, voyager c'est retrouver par déracinement, disponibilité, risques, dénuement, l'accès à ces lieux privilégiés où les choses les plus humbles retrouvent leur existence pleine et souveraine⁸. » Voyager est un art qui, en soi, mérite une attention de tous les instants. Une attention qui se porte sur des objets inconnus, des paysages exceptionnels, des langues jamais entendues jusque là, des peuples dont les us et coutumes sont perçus depuis un point de vue extérieur. Le voyage se fera selon le principe de la lenteur, qui, seule, permet l'ouverture au lieu, le déploiement de l'attention envers ce qui entoure : « Nous nous refusons tous les luxes sauf la lenteur. » (51) Pour se mettre en état de disponibilité, il faut renoncer à la vitesse, qui pose un écran sur les choses, et observer toutes leurs facettes, les appréhender avec discernement. C'est pourquoi les déplacements en voiture alternent avec les séjours plus ou moins longs en un lieu précis, où les voyageurs se prêtent volontiers à la déambulation. La marche, souvent célébrée par les écrivains-voyageurs, possède des vertus incomparables, non seulement en raison de la lenteur qu'elle implique mais aussi parce que le corps entre en relation intime avec le lieu : « La fatigue de la marche rend poreux, ouvert au langage d'un lieu : impossible de franchir ce parvis sans se sentir allégé, lavé de quelque chose⁹ », écrit Bouvier dans son *Journal d'Aran*, relatant un voyage en Irlande.

§4

Cette manière de voyager n'est pas sans risque, cela dit, puisque le voyageur doit consentir à ce que l'expérience le transforme : « Un voyage se passe de motif. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit faire un voyage, mais bientôt c'est le

n° 214, 1989, p. 182.

⁶M. de Montaigne, *Essais*, Livre I, 33, Paris, Guy de Pernon, 2010, p. 168.

⁷N. Bouvier, Dessins de T. Vernet, *L'Usage du monde*, Paris, Éditions La Découverte, Poche, 2014, p. 14. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses après la citation à l'aide du folio uniquement.

⁸N. Bouvier, « Routes et déroutés. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *op. cit.*, p. 178.

⁹N. Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 130.

voyage qui vous fait, ou vous défait. » (10) Le voyage est une fuite en avant, dans la mesure où il faut savoir quitter ses repères familiers pour aborder l'altérité, s'absenter à soi-même en quelque sorte, pour mieux accueillir l'autre. Au lieu de se placer au centre du tableau comme le faisaient les voyageurs des siècles passés, Bouvier considère plutôt l'écriture du voyage comme un exercice de disparition : « Si on veut convoquer les choses dans leur fraîcheur native, il faut avoir, soi-même, quasiment disparu¹⁰ ». L'écriture amplifie le mouvement de disparition enclenché par le voyage, elle en est le prolongement : « L'écriture, quand elle approche du "vrai texte" auquel elle devrait accéder, ressemble intimement au voyage parce que, comme lui, elle est une disparition¹¹. »

§5

C'est donc un véritable art de voyager qui est mis en avant, un art fondé sur l'ouverture au lieu, la curiosité, le respect d'autrui, la volonté de relativiser, de se mettre à la place de l'autre, la connaissance de la langue, mais aussi l'humour, l'autodérision.

DYNAMIQUE DE L'ALTÉRITÉ

§6

Parce que le voyageur consent à se laisser imprégner par l'altérité, voire à s'y « défaire », ou à disparaître, son expérience ne s'inscrit pas dans une logique binaire de l'altérité, fondée sur le principe du miroir, les clichés et les stéréotypes, mais relève plutôt de ce que j'ai nommé ailleurs « l'altérité des frontières¹² », conçue comme une tension vers ce qui est autre, et basée sur l'indétermination, la perception du divers et la déstabilisation. Dans son mémoire sur « Le rapport à l'altérité comme dynamique du voyage et de l'écriture dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier », Valérie Blanchet a bien montré comment opère la dynamique de l'altérité chez cet auteur¹³. Le récit de voyage repose entièrement sur cette dynamique, qui affecte autant l'altérité géographique que l'altérité humaine et culturelle. En effet, le voyageur fait part des surprises que lui réservent les accidents du relief (« cette fois le monde a changé d'échelle, c'est l'Asie qui commence ! » (89), les changements climatiques (« un froid saisissant vous prenait le souffle » à Tabriz, p. 137, « Le ciel était bas. À midi déjà on allumait les lampes » en Anatolie, où les flocons de neige envahissent les rues, p. 140), la végétation et la faune (la description

¹⁰N. Bouvier, « Routes et déroutes », *op. cit.*, p. 186.

¹¹*Idem.*

¹²« L'altérité des frontières », *Frontières*, D. Chartier, H. V. Holm, Ch. Savoie et M. V. Skagen, dir., Montréal, Imaginaire |Nord, UQAM et Bergen, Département des langues étrangères, Université de Bergen, coll. « Isberg », 2017, p. 11-28.

¹³V. Blanchet, « Le rapport à l'altérité comme dynamique du voyage et de l'écriture dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier », mémoire de maîtrise en études littéraires, UQAM, 2010. <http://www.archipel.uqam.ca/3720/1/M11688.pdf>

de l'accouplement des tortues dans le désert d'Anatolie, p. 90-91) ; bref, toutes les composantes géographiques du nouvel environnement sont appréhendées tour à tour. Mais c'est surtout le nombre incalculable de rencontres, de portraits, de descriptions de mœurs et de coutumes, qui retient l'attention. L'altérité humaine constitue à n'en pas douter l'un des éléments clés du récit. Ainsi que l'écrit Sarga Moussa, « L'altérité est pour lui une véritable tentation, à la fois *moteur* et *matière* du voyage¹⁴. »

§7

L'altérité culturelle se manifeste notamment par le biais de la musique. Rappelons que les deux voyageurs transportent avec eux du matériel d'enregistrement et qu'ils essaient de capter des chants et mélodies du folklore traditionnel quand cela est possible, ce qui donne lieu à de nombreuses scènes colorées, en Yougoslavie notamment. En Iran, c'est la place importante occupée par la poésie qui étonne les voyageurs, dont la surprise va en augmentant lorsqu'ils entendent les mendiants réciter des poèmes :

Le peuple d'Iran est le plus poète du monde, et les mendiants de Tabriz savent par centaines ces vers de Hâfiz ou de Nizhami qui parlent d'amour, de vin mystique, du soleil de mai dans les saules. Selon l'humeur, ils les scandaient, les hurlaient ou les fredonnaient ; quand le froid pinçait trop fort, ils les murmuraient. (138-139)

§8

En plus de la musique et de la littérature, le rapport à l'histoire apparaît lui aussi sous le signe de l'altérité. Des fragments encyclopédiques de nature historique surgissent ainsi au fil du récit, au gré des rencontres ou des séjours en certains lieux. Par exemple, la rencontre avec Terence donne l'occasion d'expliquer la présence des Anglais en Afghanistan au XIX^e siècle et d'éclairer la situation politique du pays (291-292 ; 299-300). De la même façon, quand certains gestes étonnent les voyageurs, une réflexion sur les mœurs des habitants occupe le premier plan. Ceci donne parfois lieu à des généralisations, comme dans le passage suivant, où il est question des Baloutch d'Afghanistan :

Le Baloutch est plutôt sûr de lui. Son aisance morale éclate dans ce sourire qui flotte à hauteur de barbe et dans le drapé de hardes toujours propres. Il est très hospitalier et rarement importun. Par exemple, ils ne se mettent pas à cinquante pour ricaner bêtement autour d'un étranger qui change sa roue : au contraire, ils offrent du thé et des prunes puis vont chercher un interprète et vous harassent de questions pertinentes. (287)

§9

¹⁴S. Moussa, « Nicolas Bouvier ou la réinvention du voyage en Orient au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 11 (version pdf), l'auteur souligne.

Comme on le remarque dans la citation, ce sont les réactions spontanées des gens rencontrés lors de la panne de voiture qui amènent l'auteur à esquisser à grands traits le portrait de tout un peuple (« Le Baloutch est plutôt sûr de lui [...] très hospitalier »). En ce sens, il s'agit moins d'un cliché faisant partie des « bagages » culturels que le voyageur transporte avec lui que d'une généralisation effectuée à partir d'un cas isolé. L'utilisation du présent élève le geste d'offrir du thé et des prunes au rang de geste habituel ; ce qui est sous-entendu, c'est qu'à chaque fois que quelqu'un est dans le pétrin, on cherche à le secourir.

§IO

Au-delà de la transformation propre à l'écriture (du vécu aux mots), il importe d'interroger le regard même du voyageur, car on oublie souvent de distinguer la chose vue de la manière dont elle est vue. Étant donné que, pour le voyageur, le lieu présente tous les traits de la nouveauté, on a tendance à considérer son regard comme étant, lui aussi, neuf, vierge. Or, le rapport à l'espace parcouru lors du voyage est prédéterminé par les bagages culturels du voyageur. Autrement dit, c'est avant tout un regard qui organise le réel, qui sémiotise l'espace, à partir de présupposés culturels acquis. C'est en écoutant parler les Afghans que Nicolas Bouvier prend conscience de tout ce qu'il a appris jusque là sur l'Orient :

Vis-à-vis de l'Occident et de ses séductions, l'Afghan conserve une belle indépendance d'esprit. Il le considère avec un peu le même intérêt prudent que nous, l'Afghanistan. [...] D'ailleurs, une pincée d'afghano-centrisme était la bienvenue après vingt-quatre ans de cette Europe qui nous fait étudier les Croisés sans nous parler des Mamelouks, trouver le Pêché Originel dans des mythologies où il n'a rien à faire, et nous intéresser à l'Inde dès le moment et dans la mesure où des compagnies marchandes et quelques courageux coquins venus de l'ouest ont mis la main dessus. (334-335)

§II

La ligne de force séparant le monde de manière binaire entre Orient et Occident, qui irrigue l'imaginaire collectif depuis la Renaissance¹⁵, vacille sous le regard du voyageur, qui en vient à remettre en question ses fondements culturels. La tension déclenchée par l'altérité met en friche les certitudes, le voyage prend les traits d'une mise à l'épreuve. Comme le souligne Bouvier, il s'agit de voyager « non pour acquérir mais pour s'appauvrir », de renoncer à ses certitudes : « Le but de l'état nomade n'est pas de fournir au

¹⁵Voir les livres d'E. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980 [1978] et de T. Hentsch, *L'Orient imaginaire : la vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

voyageur trophées ou emplettes mais de le débarrasser par érosion du superflu, c'est dire de presque tout¹⁶. »

§12

En effet l'altérité, c'est aussi ce qui échappe, ce qui déstabilise, ce qui met dans une situation inconfortable, ce qui reste de l'ordre de l'insaisissable¹⁷. La dynamique de l'altérité passe par la perte des repères, y compris sur le plan sensoriel. En voici un exemple : « Le plus souvent, on ne voit rien... mais on entend – il faudrait pouvoir “brûter” l'Anatolie – on entend un gémissement inexplicable, qui parti d'une note suraiguë, descend d'une quarte, remonte avec beaucoup de mal, insiste. [...] On écarquille les yeux, on se pince, mais rien ! » (89) Les voyageurs finiront par comprendre qu'il s'agit du bruit des essieux d'une charrette menée par des bœufs et un conducteur endormi. Parfois, les énigmes se dénouent ; d'autres fois, elles restent entières. Dans la plupart des récits de voyage, certains passages sont moins maîtrisés que d'autres ; il subsiste des émotions, des éléments non sémiotisés, non organisés ; des scènes inachevées, un peu floues, qui cherchent à traduire un moment particulier, un malaise ou un moment d'extase, que les mots ne parviennent pas à traduire complètement. Par exemple, après l'agression d'un vieil homme, qui se jette sur lui sans raison, « une sorte de panique » (138) prend possession du voyageur. L'émotion vécue résiste à la mise en mots ; celle-ci ne peut être que suggérée, évoquée, il incombe au lecteur de reconnaître ce qui se cache sous les mots. Le voyage exige de laisser un peu de soi, de se laisser altérer par l'espace et les cultures traversés. C'est ce que nous fait comprendre cette comparaison avec un autre voyageur, qui a quant à lui adopté une toute autre attitude, consistant à se protéger de l'altérité, à refuser de changer : « *Il a pourtant vu toute l'Europe, la Russie, la Perse, mais sans jamais vouloir céder au voyage un pouce de son intégrité. Surprenant programme ! Conserver son intégrité ? Rester intégralement le benêt qu'on était ? Aussi n'a-t-il pas vu grand chose, parce que le kilo de chair de Shylock¹⁸ – je le sais maintenant – pas de pays qui ne l'exige¹⁹.* »

¹⁶N. Bouvier, « Routes et déroutés », *op. cit.*, p. 185.

¹⁷Voir à cet égard mon article sur « Les modalités de la rencontre avec l'autre dans les récits de voyageurs québécois en Afrique du Nord » publié dans l'ouvrage collectif dirigé par J. Przychodzen : *Écritures québécoises d'inspiration orientale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, p. 125-140 ; en ligne sur le site de l'OIC : <http://oic.uqam.ca/fr/publications/les-modalites-de-la-rencontre-avec-lautre-dans-les-recits-de-voyageurs-quebecois-en>

¹⁸Shylock est l'un des personnages de la pièce intitulée *Le marchand de Venise* de Shakespeare. Méprisé par certains chrétiens, cet usurier juif exige comme gage pour un prêt « une livre de chair ». Un procès a lieu parce qu'il n'obtient pas le remboursement, mais au lieu de gagner la livre de chair promise, il est plutôt condamné pour avoir mis la vie d'autrui en danger. (W. Shakespeare, *Le marchand de Venise*, trad. François-Victor Hugo, Paris, Flammarion, 1993)

¹⁹Cet extrait est en italiques car il fait partie d'un passage intitulé « Pour retrouver le fil. Écrit six ans

(367). Grâce à cette image shakespearienne, Bouvier souligne le fait que le voyageur doit selon lui consentir à laisser un peu de lui-même dans chacun des pays qu'il traverse ; il faut accepter de se laisser transformer par l'environnement étranger, être prêt à perdre « le superflu » si l'on veut tirer tous les bénéfices du voyage.

§I3

La dernière facette de l'altérité, relative à ce que d'aucuns nomment « l'altérité inverse²⁰ » ou « l'altérité en soi », à l'intérieur de soi, concerne cette part de soi-même qui nous échappe et qui crée un vide insurmontable :

Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs.
Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce
d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre,
et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr. (375)

§I4

C'est peut-être ce vide qui est en fin de compte à l'origine du départ, à l'origine de la tension exercée par l'altérité, un vide que l'écriture travaille sans relâche.

LES STRATÉGIES D'ÉCRITURE

§I5

Plusieurs stratégies d'écriture sont à l'œuvre dans le récit de voyage, parmi lesquelles on peut distinguer les procédés linguistiques, les procédés de visualisation et l'analogie²¹. Dans son essai sur *Le voyage, le monde et la bibliothèque*²², Christine Montalbetti étudie les néologismes, les emprunts accrus que la langue française a faits à une langue en particulier au cours de son évolution, l'insertion de périphrases, de notes explicatives, voire d'un lexique. Ces différents procédés se retrouvent dans *L'Usage du monde*.

§I6

Voici par exemple comment sont présentés les instruments de musique découverts à Erzerum : la « *zourna* – la clarinette orientale – [...] et surtout le *dahour*, une gigantesque timbale qu'on frappe sur le côté. » (106). Dans cette citation, les termes étrangers sont translittérés et accompagnés d'une périphrase destinée au lecteur ne connaissant pas ces instruments, juxtaposant ainsi l'inconnu au connu (la clarinette, la timbale). Tout en

plus tard ».

²⁰G. Deledalle, « L'altérité vue par un philosophe sémioticien », dans I. Zinguer, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Paris, Slatkine, 1991, p. 15-20.

²¹Voir notamment les ouvrages d'A. Pasquali, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Éditions Klincksieck, 1994 ; de S. Moussa, *La Relation orientale. Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1811-1861)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995.

²²C. Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1998.

posant un problème de lisibilité, l'insertion de termes étrangers suscite une lecture active, prenant par moments la forme d'un apprentissage²³. Parfois, des explications supplémentaires sont données à propos de certains termes, objets culturels, coutumes, etc. Dans l'exemple précédemment cité, l'évocation du *dahour* suscite des remarques de nature historique : « Cette même timbale que les Parthes utilisaient pour ouvrir le combat et dont les Hiong-nou avaient fait cadeau à la Chine. » (106). C'est un fragment de l'encyclopédie propre au lieu visité qui est alors ici intégré au récit²⁴. Afin de décrire le son de la timbale, l'auteur fait également appel à des éléments familiers pour le lecteur : « Un instrument bien fait pour la steppe, avec un son lourd qui voyage, plus grave qu'une sirène de remorqueur, comme un lent battement de cœur finalement se rallie, pareil aussi au vol pelucheux – si bas qu'il est à la limite du silence – des grands oiseaux de nuit. » (106). La comparaison avec l'univers connu du lecteur occidental (la sirène du remorqueur, le battement de cœur, le vol des oiseaux nocturnes) constitue l'une des stratégies les plus fréquemment employées, comme on le verra plus loin. De manière générale, le voyageur met à profit sa propre bibliothèque en tirant parti des lectures sur la région, parmi lesquelles peuvent d'ailleurs se trouver d'autres récits de voyage, et les découvertes faites en chemin. Tous les types d'intertextualité peuvent être utilisés, depuis la simple allusion ou la citation choisie jusqu'à la réécriture. Par exemple, la retranscription des inscriptions rencontrées ici et là (sur des panneaux, des tatouages, des murs...) donne accès à une dimension textuelle rencontrée sur place²⁵. Les voyageurs du 19^e siècle, en particulier, n'hésitaient pas à citer des pages entières provenant d'autres récits de voyage (comme Chateaubriand le fait constamment dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*), ou à plagier carrément d'autres auteurs. Le cas de Nerval dans son *Voyage en Orient* est sans doute l'un des plus connus, puisque des pages entières proviennent d'un ouvrage ethnographique de William Lane, que l'auteur mentionne en passant, sans dire toutefois qu'il s'est contenté de traduire ses propos et de les intégrer tels quels dans son propre récit.²⁶

²³ Au sujet de la translittération et des problèmes de lecture, voir mon article « Translittération et lecture : Le livre des jours de Taha Hussein », *Protée*, vol. 25, no 3 (Lecture, traduction, culture), 1997-1998, p. 71-84. <http://oic.uqam.ca/fr/publications/translitteration-et-lecture-le-livre-des-jours-de-taha-hussein>

²⁴ Je reprends ici la notion d'encyclopédie d'Umberto Eco (*Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1979) tout en l'adaptant à un contexte de lecture réelle (et non idéale).

²⁵ Voir C. Montalbetti, *op. cit.*

²⁶ Voir à ce sujet l'ouvrage de Lise Schreier, *Seul dans l'Orient lointain. Les voyages de Nerval et Du Camp* (St-Étienne, Publications de l'Université de St-Étienne, 2006), ainsi que la thèse de H. Abdelkader, *L'Égypte dans Voyage en Orient de Gérard de Nerval et la France dans L'Or de Paris de Rifāʾ al Tahtawi*,

§17

Les procédés de visualisation regroupent quant à eux les dispositifs matériels tels que la typographie, les schémas, les croquis, les cartes, toutes sortes de signes qui occasionnent une lecture concomitante du texte et de l'image. À cet égard, les dessins de Thierry Vernet, disposés à plusieurs endroits du récit (ex. p. 9-10, 16-17, p. 21, p. 33, p. 37, p. 40, etc.), en plus d'illustrer la couverture du livre, dialoguent constamment avec le texte. De la même façon, la section intitulée « Documents et cartes » de l'édition des œuvres complètes de Bouvier, chez Gallimard (collection « Quarto »), donne l'opportunité de visualiser d'un seul coup d'œil l'itinéraire suivi depuis Genève jusqu'à Yokohama grâce à une carte générale, puis de suivre le parcours dans chacun des pays, à l'aide de quatre autres cartes plus détaillées²⁷. À tout moment, il est possible de quitter le texte pour revenir à la carte, se repérer, rêver un peu au-dessus de la carte²⁸, à l'instar de Bouvier lui-même (« J'examinai la carte. [...] C'est la contemplation silencieuse des atlas, à plat ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne ainsi envie de tout planter là. [...] Quelque chose en vous grandit et détache les amarres, jusqu'au jour où, pas trop sûr de soi, on s'en va pour de bon. » (10). L'appel du dehors se manifeste ici par une perte de contrôle progressive : une certaine distanciation s'opère (« quelque chose en vous grandit »), comme si le sujet ne pouvait pas contrôler cet élan qui surgit en lui et qui l'amène à « détacher les amarres », malgré l'incertitude que seule l'incise (« pas trop sûr de soi ») rend perceptible. Notons également que les photographies prises par Bouvier durant son voyage – et présentées juste après le texte dans la collection Quarto – offrent un point de vue complémentaire et provoquent un aller-retour entre les photos et les images suscitées par la lecture du récit.

§18

L'écriture détient en effet ses propres procédés de visualisation. Les nombreuses descriptions de paysages font appel aux arts visuels, à la peinture bien sûr, souvent mise à contribution, mais aussi à l'architecture. Par exemple, lorsque le narrateur décrit le village « étendu, jaune lépreux, se distinguant à peine de la terre du plateau » (105), il se fait peintre du tableau qu'il a sous les yeux. La sélection des lignes et des formes (« se distinguant à peine de la terre du plateau ») révèle un effort, une tension dans le regard, qui cherche à délimiter les ensembles que dessinent le village et le plateau, sans y parvenir totalement. En ce qui concerne les couleurs, la mention du « jaune lépreux » mé-

Département d'études littéraires, UQAM, 2008.

²⁷N. Bouvier, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004. La section « Documents et cartes » est située aux pages 61-73. Des photographies prises par Bouvier durant le voyage sont également intégrées à la suite de *L'Usage du monde* (p. 389-432).

²⁸Sur les liens entre la carte et le texte, voir le livre de P. Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1991.

rite quelques remarques : si l'expression évoque les nuances utilisées en peinture (jaune canari, jaune moutarde, bleu de cobalt, rouge carmin...), elle n'en demeure pas moins inusitée, n'étant pas associée à une teinte connue. Associé à la lèpre, le terme suggère le teint terreux des malades, mais aussi les vêtements jaunes que les lépreux étaient obligés de porter au Moyen Âge. Fortement connotée ici, la couleur cherche à transmettre l'émotion vécue, l'effet suscité par le paysage, le travail de l'écrivain se rapprochant du même coup de celui du peintre dans la mesure où il tente de jeter sur la toile, non seulement le paysage observé mais aussi les affects suscités par la contemplation. Il ne faut pas oublier cependant que le sens visuel est loin d'être le seul sens convoqué dans le récit de voyage. Même s'il est souvent prédominant, la construction du paysage met en jeu la polysensorialité. Comme on l'a vu plus tôt avec l'exemple du *dahour*, l'auteur convoque de manière répétée le sens auditif dans ses descriptions.

§19

La troisième catégorie de procédés regroupe tout ce qui concerne le spectacle, la mise en scène, la théâtralisation. Le récit cherche souvent à rendre une scène pittoresque, à créer un tableau vivant, à capter l'attention du lecteur en accordant une attention particulière au décor, aux acteurs, aux éclairages, etc. Par exemple, lorsque Bouvier raconte le « jeu de Bar » auquel il a assisté en Turquie, il commence par donner un aperçu des costumes (« gilet à brandebourgs », « large ceinture rouge », « pantalon blanc sou-taché de noir », 106), puis il décrit la danse, qui a lieu « sous les arbres du préau », la musique et ses instruments (la *zourna* et le *dahour*, mentionnés plus tôt). Fasciné par le spectacle qui se déroule sous ses yeux, il ne peut plus s'en détacher : « La danse une fois finie, on s'attarda à regarder tourbillonner les gosses des petites classes. » (*iden.*) De la même façon, une véritable « théâtralisation du réel²⁹ » s'opère lorsque certains épisodes du voyage font l'objet d'une mise en scène. Par exemple, avant de pouvoir passer la frontière iranienne, les voyageurs apprennent qu'ils doivent être escortés d'un soldat. À leur grande surprise, l'officier déclare qu'il va leur en donner un « tout petit » :

Où allait-il le prendre ? Le poste était silencieux et paraissait désert. Il disparut avec la lampe, nous laissant dans la nuit, et revint au bout d'un instant avec une espèce de nain mongoloïde, en bandes molletières, le visage fendu par un sourire très doux. [...] Nous assîmes le nabot sur le capot. Je conduisais très lentement sur une piste étroite et moelleuse. Thierry, penché sur le siège du passager, allumait des cigarettes pour le soldat qui chantait, les yeux mi-clos, une petite ritournelle, et émettait par bouffées une forte odeur de mouton. (113)

²⁹Voir entre autres l'ouvrage collectif dirigé par M.-C. Gomez-Péraud et P. Antoine, *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Imago Mundi », 2001.

§20

Le comique de la situation n'échappe pas au lecteur, même si le traitement réservé au nain peut choquer aujourd'hui et susciter un certain malaise. Toujours est-il qu'on est loin de l'habituelle moto ou du camion précédant la voiture, et que des images singulières, étonnantes, surgissent lors de la traversée du texte. D'abord, c'est l'*éclairage* des lieux qui place le décor : la *scène* est plongée dans le noir avec le départ de l'officier, et quand il revient, on a l'impression que la lampe éclaire seulement le nouveau personnage. C'est d'abord la taille inhabituelle de ce nouvel *acteur* qui retient l'attention, ainsi que ses traits, trahissant une origine mongole, des aspects que le narrateur ne parvient pas à définir totalement et qui composent l'image floue d'« une espèce de nain mongo-loïde » ; puis le regard se porte sur les rubans entourant les jambes, les « bandes molletières », autrement dit sur le *costume*, avant de remonter vers le « visage au sourire très doux. » Quelques lignes plus loin, on assiste à un *changement de décor*, à une scène en mouvement puisqu'elle se déroule en voiture, avec « le nabot sur le capot » : le jeu de rimes renforce l'aspect *comique* de l'épisode, tout comme les jeux de renvoi entre les « bouffées » de cigarette et les « bouffées » d'odeur de mouton que les passagers de la voiture interceptent de manière récurrente.

§21

Enfin, le texte de Bouvier comporte aussi l'une des figures les plus utilisées dans le récit de voyage, à savoir l'analogie. Dans son livre *Partir sans partir. Le récit de voyage littéraire au XIX^e siècle*³⁰, Andreas Wetzel explique bien comment une structure d'opposition se met en place entre *ici* et *là-bas*, entre *eux* et *nous*, une opposition qui devient moteur de l'analogie. Celle-ci sert souvent de principe de traduction entre deux systèmes de signes (linguistique, musical, vestimentaire, culinaire, etc.) et deux codes culturels (politesse, accueil, gestes, etc.). Même si la fréquence de l'analogie est beaucoup moins grande que dans les textes du XIX^e siècle, il n'en demeure pas moins que l'on trouve de temps à autre de telles comparaisons, comme cette remarque à propos de la modernité technologique en Turquie :

Ils manquent de technique ; *nous* voudrions bien sortir de l'impasse dans laquelle trop de technique *nous* a conduits : cette sensibilité saturée par l'Information, cette Culture distraite, "au second degré". *Nous* comptons sur leurs recettes pour revivre, *eux* sur les nôtres, pour vivre. On se croise en chemin sans toujours se comprendre [...]. (p. 105, je souligne)

§22

Cela dit, à l'intérieur de cette structure en opposition entre eux et nous, la critique concerne le monde duquel le voyageur provient, et non celui dans lequel il se trouve

³⁰A. Wetzel *Partir sans partir. Le récit de voyage littéraire au XIX^e siècle*, Toronto, Paratexte, 1992.

immergé. Si l'on observe généralement un rabattement de l'altérité sur le même dans la majorité des récits de voyage, où la comparaison avec les mœurs connues fait fleurir la figure rhétorique de l'antithèse (l'Oriental *vs* l'Européen), le texte de Bouvier offre beaucoup plus de nuances et s'écarte de cette logique binaire de l'altérité comme nous l'avons vu plus tôt. Au lieu de placer l'univers occidental comme monde de référence, la comparaison déplace le propos en obligeant une remise en question de certitudes ancrées autant chez les voyageurs que chez les lecteurs. Ce qui n'amène pas pour autant le voyageur à célébrer l'altérité de manière naïve, comme le font d'autres voyageurs, grisés par l'exotisme. Au contraire, il fait preuve d'une grande lucidité en admettant que l'« on se croise en chemin sans toujours se comprendre ».

UNE POSTURE GÉOPOÉTIQUE : CONCLUSION

§23

À bien observer la posture prise par l'auteur de *L'Usage du monde*, on peut affirmer qu'elle s'inscrit particulièrement bien dans la géopoétique, ce champ de recherche et de création fondé par l'écrivain d'origine écossaise Kenneth White, visant à développer un rapport au monde à la fois « sensible, subtil [et] intelligent³¹ ». L'importance donnée au nomadisme, à l'appel du dehors, au paysage, à l'altérité, à la polysensorialité rejoint en effet les réflexions privilégiées en géopoétique³². Pour Bouvier, le voyage permet « de gagner, par déracinement, disponibilité, exposition, le centre de ce champ de forces qui s'étend d'ailleurs partout mais dont il faut que nous cherchions, par déplacement géographique ou mental, l'accès qui nous y est particulièrement réservé³³. » Le voyage, mais aussi le processus d'écriture qui s'enclenche à la suite du périple, amènent à travailler le rapport à la Terre de manière à densifier notre présence au monde, à y trouver notre place, à accueillir l'autre dans toute sa diversité, à inventer une façon de l'habiter qui nous est propre, à apprivoiser ce vide qui nous habite à notre insu.

³¹K. White, *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 25.

³²Ceci est expliqué dans mon essai *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White*, Victor Segalen, J.M.G. Le Clézio (Québec, PUQ, 2015), ainsi que dans un article écrit en collaboration avec M. Marcil-Bergeron : « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, Dossier « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études » dirigé par J. Paterson, C. Lebre et A. Ziethen, 2013, p. 4-23. Mis en ligne le 28 août 2013. <http://id.erudit.org/iderudit/1017364ar>

³³N. Bouvier, « La clé des champs », dans A. Borer, *Pour une littérature voyageuse*, Paris, éditions Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1999, p. 42.

Quelques mots à propos de : Rachel Bouvet

Rachel Bouvet est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et mène des recherches sur l'espace, le fantastique, la géopoétique et les théories de la lecture. Elle a publié trois essais : *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique* (PUQ, 2007 [1998]), *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert* (XYZ, 2006), *Vers une approche géopoétique. Lectures de K. White, V. Segalen et J.M.G. Le Clézio* (PUQ, 2015) et dirigé plusieurs ouvrages collectifs.

Pour citer cet article

Rachel Bouvet, « L'art de voyager dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 13/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/257>.



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/256>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

La « marqueterie » de *L'Usage du monde*

Sylviane Dupuis

« ce n'est qu'une marqueterie mal jointe »

Montaigne, *Les Essais*, III, IX, « De la Vanité » (1588)

« Je fais énormément de marqueterie quand j'écris, et quelquefois j'en fais trop. »

Nicolas Bouvier, *Routes et Déroutes*

§I

Il ne faut pas toujours prendre au mot les écrivains. Et surtout pas Nicolas Bouvier, lorsqu'il déclare à Irène Lichtenstein-Fall, au cours des entretiens qui paraîtront en 1992 sous le titre de *Routes et déroutes* : « Je n'avais pas du tout envie de mener une vie d'écrivain », ce qu'il justifie par le fait que « les écrivains étaient pour [lui] des gens peu recommandables¹ » ! S'il a publié des livres, c'est seulement, prétend-il, qu'au retour de

¹N. Bouvier, *Routes et Déroutes. Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, Genève, Métropolis, 1992 [dé-

son grand périple en Asie, il se sentait « dépositaire d'une quantité de trésors. C'est uniquement pour ça que je me suis mis à écrire. » (*RD*, 151), parce que « je ne pouvais pas garder tout ça pour moi. [...] Il fallait un canal exutoire, comme disait Cingria. » (*RD*, 152).

§2

L'écriture, loin de constituer une vocation en elle-même, un puissant *désir* originel, ne serait donc que *l'effet du voyage* : elle ne viserait qu'à en conserver la mémoire (comme le suggèrera aussi l'exergue du *Poisson-Scorpion*, empruntée – autre signe affiché de connivence avec la « littérature de voyage » – à Kenneth White : « On ne peut tout de même pas se contenter d'aller et venir ainsi sans souffler mot. ») – à l'instar de la photographie qui fixe sur la pellicule ce qui serait sinon voué à disparaître. C'est seulement « ensuite » que « le travail très artisanal sur les mots » lui serait apparu comme « salutaire » (*RD*, 152), affirme encore Bouvier, concluant par un aphorisme qui revient constamment dans ses propos comme dans ceux de ses commentateurs : « Je trouve qu'entre le voyage et l'écriture il y a un point commun [...]. Dans les deux cas, il s'agit d'un exercice de disparition, d'escamotage². » (*RD*, 153).

§3

Alliant référence programmatique à Charles-Albert Cingria (le vagabond marginal), méfiance affichée pour les « écrivains » et mise en parallèle du voyage et de l'écriture, forcément *seconde*, réduite à un modeste « artisanat » et visant la disparition (ou l'« escamotage » !) du « moi », cette image d'Epinal d'un Nicolas Bouvier voyageur qui n'aurait écrit que pour « rendre compte », pour régler une dette au retour ou pour se délester d'un trop-plein de souvenirs aura eu la vie dure. Il est temps, confrontant le mythe à la réalité de l'œuvre, et la posture qu'il s'est construite, plus ou moins consciemment, aux mots de l'écrivain, de questionner cette image entretenue par Bouvier lui-même – et de la déconstruire, à son propre avantage. Il faudra tenter de comprendre ce qu'elle nous révèle de son rapport à l'écriture, et à ce qui le détermine, voire le *dissimule à lui-même*³, et ce qu'elle a à voir avec le contexte de l'époque (double : suisse romand, et français) où il s'inscrit, en nous focalisant sur les commencements, c'est-à-dire *L'Usage du monde* et la *Correspondance des routes croisées*.

sormais *RD*], p. 151-152. Propos que dément une autre affirmation (dans *RD*, 25) : « Au fond, mes héros ont souvent été des écrivains. »

²Les mots « disparition » et « escamotage » n'ont pas le même sens : le premier mot renvoie à l'effacement – sans cesse revendiqué par Bouvier – alors que le second renvoie à la prestidigitation, et signifie l'action de « faire disparaître quelque chose par un tour de main qui échappe à la vue des spectateurs » ou d'« éluder habilement » (*Petit Robert*). Troublant aveu involontaire.

³Voir T. Vernet, lettre des 30-31 mars 1962 : « j'ai l'impression que [...] tu te dissimules à toi-même » (N. Bouvier et T. Vernet, *Correspondance des routes croisées. 1945-1964*. Texte établi, annoté et présenté par D. Maggetti et S. Pétermann, Genève, Zoé, 2010 [désormais *CRC*], p. 1354 – je souligne).

§4

Poursuivant une réflexion critique sur Bouvier « romancier », dans le prolongement de deux articles publiés en 2010⁴ (et antérieurs aux révélations de la correspondance, parue en octobre) qui suggéraient qu'une « veine romanesque latente⁵ » court de *L'Usage du monde* au *Poisson-Scorpion*⁶ et à *Thesaurus pauperum* ou *La Guerre à huit ans* (esquisse tardive d'une « épopée d'enfance » qui n'aura pas pu voir le jour), je souhaite montrer ici que, même si Bouvier n'entre de plain pied dans la « fiction » qu'avec *Le Poisson-Scorpion*⁷, c'est le long travail de « marqueterie » (dix ans !) conduisant à *L'Usage du monde*, c'est l'élaboration difficile d'une forme composite originale alliant enquête préparatoire⁸ et lectures, journal/notes de voyage, extraits de lettres, poèmes, et structure « romanesque » fragmentaire sur laquelle viennent se greffer tous les autres éléments, qui vont lui permettre à la fois de trouver son style et sa forme, et d'accoucher de lui-même comme écrivain, concrétisant une vocation présente dès l'adolescence. Vocation, ambition de créer non pas découlant du voyage mais qui en a au contraire généré le projet, et issue, depuis l'enfance, d'une somme inouïe de lectures et de la constitution d'une véritable bibliothèque intime (essentiellement romanesque, poétique, voire théâtrale, et donc fictionnelle) qui va en former le soubassement.

§5

En dépit de la posture – sans doute en partie stratégique et éditoriale⁹ – adoptée

⁴Disponibles en ligne à l'adresse URL : <https://archive-ouverte.unige.ch/documents/facets>.

⁵S. Dupuis, postface à *La Guerre à huit ans et autres textes*, Genève, Zoé, 1999, p. 51. « *Thesaurus pauperum* », paru pour la première fois en 1988, y est inclus, p. 15-41.

⁶Je me permets de renvoyer à « Nicolas Bouvier "romancier" : de l'épreuve du monde à l'épreuve de soi », dans : *Rivista Ginevra – Napoli. Quaderno di Lingua, Letteratura e Cultura*, Université « L'Orientale », Naples, 2010, p. 68 : « Nicolas Bouvier se révèle romancier dès *L'Usage du monde* » ; « si l'auteur genevois [...] avait vécu quelques années de plus, il y a fort à parier que l'écrivain-voyageur si préoccupé de 'disparition' et d'effacement' se serait [...] changé en ce 'romancier de soi' dont il n'a jamais cessé de porter en lui la tentation [...] » (*ibid.*, p. 67), et à « La chambre-matrice du *Poisson-Scorpion*, ou comment on devient romancier », *Europe* n° 974/975, juin-juillet 2010.

⁷Voir dans « Un voyageur étonnant », in *Encres vagabondes* n° 4, Nanterre, janvier-avril 1995, p. 19 : « C'est là que j'étais le plus proche de la fiction ». Ou *RD*, 132 : « Après [*Le Poisson-Scorpion*], je me suis dit que je pourrais peut-être une fois écrire de la fiction. Il se termine dans la fiction : les gens s'envolent, apparaissent, disparaissent. ». Un passage du dossier déposé à la Bibliothèque de Genève, cité par J.-X. Guidon dans *Le Poisson-Scorpion de Nicolas Bouvier*, Genève, Zoé, 2007, p. 89, note 13, est plus révélateur encore ; Bouvier note : « Il faudrait être inspiré, en attendant on peut toujours dessiner les contours, supprimer Thierry et Fioristella, c'est l'histoire d'un homme trop seul qui décline. » Car dans la réalité, le couple Vernet est resté... deux mois à Galle avec Bouvier !

⁸« J'ai fait à cette époque [de l'Université] énormément de lectures exploratoires. » (*RD*, 59) relatives à l'Asie centrale.

⁹En 1992, il est rallié, avec Alain Borer, Jacques Lacarrière, Michel Le Bris, Kenneth White et six autres auteurs, au livre-« manifeste » (selon la « Note de l'éditeur », p. 9) *Pour une littérature voyageuse*

plus tard par son auteur, *L'Usage du monde* me semble non seulement « franchir les frontières¹⁰ » du « récit de voyage »... mais le subvertir complètement. Œuvre *littéraire* (voire « romanesque ») au plein sens du terme, voulue et travaillée comme telle, indissociable du contexte esthétique des années 1950 : celui d'une crise des formes traditionnelles et d'une esthétique de la fragmentation substituée à la narration linéaire – mais aussi écrite *en Suisse romande*, ce qui n'est pas, on le verra, sans la déterminer, elle se révèle bourrée à craquer de références littéraires *escamotées*.

DEVENIR ÉCRIVAIN : D'EMBLÉE, UNE VOCATION ET UNE AMBITION

« Vivre pour écrire et pour [la photographie] qui ne sont pas différents » (CRC, 983)

§6

« Départ pour l'Inde. / 3 décembre. Seul¹¹. ». A la suite du long voyage à deux de 1953-1954 qui les conduit de Belgrade et de la Yougoslavie au Khyber Pass, sur la frontière afghane, en passant par la Turquie, l'Iran et le Pakistan, Bouvier poursuit seul sa route vers l'Inde et le Japon, et Vernet retourne en Europe avec la jeune femme qu'il vient d'épouser à Ceylan. Ils continueront pour un temps de « voyager » ensemble – par l'écriture : la correspondance échangée (outre ce qu'elle révèle de l'évolution de leur relation) constituera en partie le matériau de l'œuvre à venir.

§7

Mais si, déjà, elle « s'apparente à un roman de formation¹² », et a pu être comparée à un « roman fleuve sur l'amitié¹³ », cette correspondance (parue de manière posthume) n'était pas *a priori* destinée à la publication. Et surtout : il lui manque, par rapport au genre romanesque, un point de vue narratif (et de composition) que construiront, pré-

(Bruxelles, éd. Complexe, 1992), aux enjeux fortement polémiques, voire anti-intellectuels. Littérature voyageuse que Kenneth White revendique (*ibid.*, p. 178) contre le « roman-roman » si essoufflé et si usé selon lui qu'« il ne reste plus que quelques professionnels de la promotion pour s'exciter hebdomadairement à son sujet » (*ibid.*, p. 178), et contre le « nouveau roman » qui aurait selon lui « assez vite tourné court » et incarnerait « une agonie et une autopsie du romanesque » (*ibid.*, p. 179). Le Bris (*ibid.*, p. 138-139) y condamne en vrac le « terrorisme » théorique des années 60, le Nouveau Roman et les « avant-gardes », le « désastre de la littérature engagée » et les « intellectuels ». La « Note de l'éditeur » prétend réunir l'ensemble des auteurs du manifeste autour du « refus de ce qu'est devenue la littérature » (*ibid.*, p. 10) et du postulat que « toute littérature vivante se doit d'être peu ou prou voyageuse » (p. 13 – je souligne) !

¹⁰Je détourne ici la citation d'Emerson (à double entente ?) qui referme *L'Usage du monde*.

¹¹N. Bouvier, *L'Usage du monde*, Paris, La Découverte, collection « La Découverte Poche/Littérature et voyages », n° 402, 2014 [désormais : *UM*], p. 383.

¹²D. Maggetti et S. Pétermann, CRC, 9.

¹³Note éditoriale (p. 5) de N. Bouvier, T. Vernet, *Tous les coqs du matin chantaient*, Genève, Zoé, 2013.

cisement, *L'Usage du monde* (en fondant les deux voix en une tout en faisant dialoguer texte de l'un et dessins de l'autre) puis *Le Poisson-Scorpion* (en isolant le « je », acculé à son expérience solitaire de voyageur et d'écrivain). Toute sa vie, Vernet se révèle un magnifique épistolier ; mais l'« auteur » de ce « roman », c'est bien Nicolas Bouvier. L'arrachement à l'amitié quasi fusionnelle qui en forme le soubassement (ou la « crypte », aurait dit Marcel Proust) va faire de lui, après Ceylan, le créateur singulier d'une œuvre à laquelle, avec force, il va progressivement imposer sa marque, son style (ou sa « musique »), et sa propre vision du monde.

§8 Pour le jeune citadin issu de la grande bourgeoisie genevoise calviniste qu'est Bouvier – qui échappe en outre au long enfermement à l'intérieur des frontières (aussi privilégié qu'étouffant, voire culpabilisant) qu'a signifié la guerre, et à ce pays « à la limite de l'irréel¹⁴ » qu'est la Suisse –, le voyage, certes, va lester l'écriture d'une expérience du réel fondamentale. Il lui fournira aussi une « éducation de l'œil¹⁵ » essentielle et, plus que tout peut-être, lui permettra de retrouver « une musique du corps, perdue depuis longtemps » (*UM*, 70), d'aller au bout de soi jusqu'à faire « céder tous les barrages » (*UM*, 154) et de se libérer de la « malédiction du plumier natal¹⁶ » : celle qu'aura fait peser sur lui une éducation ennemie du corps, de la sexualité, de la manifestation des émotions (joie, douleur, rire, larmes : tout ce qui *déborde*), comme de tout ce qui n'apparaît pas comme *maîtrisé*¹⁷.

§9 Mais contrairement à ses affirmations¹⁸, dès ce temps du Collège Calvin puis de l'Université au cours duquel se noue son amitié avec Vernet, *devenir écrivain* s'impose à Nicolas Bouvier comme une vocation impérieuse, autant que le choix de devenir peintre pour son « jumeau psychologique » (*RD*, 63). Leur ambition – en particulier chez Thierry Vernet, qui ne cesse d'encourager son ami à persévérer – se révèle même démesurée !

Il faut qu'ça saute [...]. Et pour ça il faut que tu écrives et que je peigne [...].

¹⁴E. Barilier, « Littérature romande », *Études de Lettres*, n° 4, Lausanne, 1982, p. 3.

¹⁵N. Bouvier, « La Clé des champs », *Pour une littérature voyageuse*, op. cit., p. 45.

¹⁶« D'incessants voyages, entrepris dès l'âge de quinze ans – peut-être justement pour m'en sortir – [...] m'ont soustrait à cette malédiction du plumier natal. » (N. Bouvier, *La Guerre à huit ans*, op. cit., p. 12). Voir aussi *RD*, 18-19, sur « la méfiance du corps » et sa répression, dans l'éducation rigoriste et puritaine reçue par Bouvier.

¹⁷Au point que Bouvier s'exclame, dès sa troisième lettre à T. Vernet (*CRC*, 29 avril 1945) : « Quelle chose magnifique que la maladie ! Seul état où tu ne fais pas de gaffe, où tu n'es pas ridicule, où tu es libre, [...] et seul. ». Aveu révélateur, si l'on songe à la place que le corps souffrant et la maladie occupent dans *L'Usage du monde*.

¹⁸Voir aussi dans « La Clé des champs », op. cit., p. 41 : « on n'est pas poète ou écrivain dans la mesure où une inclination vous y pousse ».

L'humanité a besoin de génies. Nous en serons. (Th. Vernet, *CRC*, 43 – juillet 1945)
 À mesure qu'on va on entrevoit des choses plus prodigieusement belles, et toujours plus difficiles [...]. Ce qui est important, c'est ce à quoi on se destine, pas nous, mais finalement ce pour quoi on crève. (N. Bouvier, *CRC*, 274 – 8 octobre 1950)
 Nous solderons tout ça, toi et moi, par une œuvre CONSIDÉRABLE. [...] on en a les « moyens » (Th. Vernet, *CRC*, 291 – 8 janvier 1953)

§10

Le 8 octobre 1950 (près de trois ans, donc, *avant* leur départ), Bouvier, ne songeant qu'à sa future « écriture », écrit à Vernet :

Vraiment je commence à aimer le silence et à le rompre plus rarement, j'aimerais pouvoir *m'en servir* beaucoup *pour mon écriture* c'est plus plein que les mots. (*CRC*, 276 – je souligne)

§11

On sait que *L'Usage du monde* aura d'abord pour titre, tout au long de la *Correspondance* : « le livre du monde¹⁹ ». Substituer finalement un titre à l'autre apparaît (fût-ce de manière inconsciente) comme un retournement de perspective et une forme de prise de pouvoir symbolique de l'écrivain, métamorphosant le livre de *leur* voyage en *son* propre « roman », placé en outre, grâce à ce changement de titre, sous l'égide de Montaigne, son auteur-fétiche, à qui il emprunte la formule²⁰ : il en fera librement *usage* de leur voyage comme de tout le matériau épistolaire accumulé (les lettres envoyées à sa famille par Vernet pendant leur périple, comme l'échange de lettres entre Vernet et Bouvier voyageant désormais seul), dans le but de « s'en servir pour [son] écriture »...

§12

Car la grande question est bien là. Ainsi, de Colombo, le 12 septembre 1955, juste après avoir fui Galle, il écrit à Vernet qu'il va enfin « pouvoir [se] remettre au travail », et qu'il lit Bernanos « qui [l'] encourage beaucoup » : « Je n'ai jamais compris de l'intérieur le travail de l'écrivain aussi bien qu'en lisant Bernanos. Pour chaque mot pour chaque phrase je sens les choses qu'il a dû vaincre » (*CRC*, 682). Et dans une lettre datée des 24 février-21 avril 1956, constatant son aisance grandissante et son agilité dans l'écriture journalistique : « je me sens de plus en plus attiré par des écritures plus personnelles et moins vendables » (*CRC*, 982) ; « je ne veux pas pencher du côté de cette virtuosité de surface, et la sacrifierai bien volontiers s'il le faut pour les vraies difficultés de l'écriture » (*CRC*, 983).

¹⁹Voir *CRC*, 623 ; *CRC*, 650 : « Ça [ce livre du monde] c'est l'essentiel, si je ne le fais pas, ça m'empoisonnera toute la suite. Ça c'est le vrai devoir, j'y échappe pas. » ; *CRC*, 703, 823, 1040, etc.

²⁰Montaigne, *Les Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007 (III, XI : « Des Boyteux »), p. 1072 – comme l'a remarqué, le premier, J.-Y. Pouilloux. Voir « Approche de l'écriture », dans *Autour de Nicolas Bouvier. Résonances*, Genève, Zoé, 2002, p. 102-103.

§13

La *Correspondance* nous apprend aussi que, dès leur séparation en tout cas (manière de prolonger leur dialogue ?), les deux amis commencent à élaborer à distance le livre-objet commun où – comme déjà dans un premier livre publié ensemble *avant* leur départ²¹ – se mêleraient texte (de Bouvier) et images (de Vernet), mais aussi photographies... et son : car si l'un écrit et l'autre peint, tous deux sont musiciens ; la musique est l'art qui les réunit. L'option sera finalement abandonnée ; n'en subsistent qu'une courte notation (« – il faudrait pouvoir “bruiter” l'Anatolie », *UM*, 89), ou quelques chansons notées au passage (*UM*, 39, 42, 75...). Mais la convertissant là encore à *son* usage, Bouvier, dans *Le Poisson-Scorpion*, fera de la musique la métaphore de son écriture²².

§14

Éditer le livre seul (à Paris, chez Julliard et chez Gallimard, qu'il intéresse mais sans les dessins de Vernet²³) aurait pu précipiter entre eux la rupture. Par fidélité à leur amitié et à leur projet (Vernet ne lui écrivait-il pas, en 1958 : « Il faudra vraiment faire [ce livre] ensemble. Je ne vois pas le sens qu'il aurait autrement. », *CRC*, 1168), Bouvier s'y refuse, et publie *L'Usage du monde* en Suisse quasiment à compte d'auteur. Sa carrière française, puis mondiale, n'existera que trois décennies plus tard, grâce à son ralliement à la « littérature de voyage ». *L'Usage du monde* est donc la deuxième et la dernière création commune des deux amis avant que la vie ne disjoigne leurs trajectoires, les éloignant en dépit d'eux-mêmes²⁴, et que ne l'emporte tout à fait, chez Bouvier, l'écriture du « moi ».

L'ÉCRIVAIN COMME « ARTISAN »

§15

Pourtant, paradoxalement, Bouvier évoque le plus souvent son travail d'écriture comme s'il ne s'agissait pas d'un travail d'écrivain, et qu'il avait à « se dédouaner du vice honteux de la littérature²⁵ »... Se présentant, dans les entretiens de 1992, comme un « voyageur

²¹Portfolio de très grand format tiré en 1951 à 36 exemplaires chez Albert Kundig, maître imprimeur genevois renommé, sous le titre : *Douze Gravures de Thierry Vernet, Trois Textes de Nicolas Bouvier*. (Republié en 2013 sous le titre *Tous les coqs du matin chantaient*. Voir note 17.) L'aventure commence là...

²²Voir *RD*, 169 : « *Le Poisson-Scorpion* est un texte que j'ai rythmé et construit comme une sonate, avec des codas, des thèmes qui reviennent, des récurrences délibérées [...]. ». Ses derniers mots (avant le silence) seront : « musique indicible ». Nul doute que la musique surpasse encore, pour Bouvier, la littérature – en ce qu'elle *inclut le silence*.

²³Voir *CRC*, 1299 : « [Lambrichs] s'est efforcé de me persuader [que les dessins n'étaient pas indispensables] parce que dans sa collection, des dessins, il n'en met pas. » et *CRC*, 1355 : « texte et dessins pour nous c'est un problème », etc.

²⁴Voir à ce sujet la lettre de Th. Vernet du 30 mars 1962, dans *CRC*, 1351-1356.

²⁵Comme le formule A. M. Jaton dans *Europe* n° 974/975, juin-juillet 2010, p. 117.

qui écrit », il y déclare se considérer comme un « artisan » (RD, 170) – et le mot revient systématiquement dans ses propos, dès 1956 en tout cas : passant par tous les métiers manuels pour métaphoriser son écriture²⁶, il se désigne explicitement, tantôt comme artisan, tantôt comme couturier²⁷, menuisier²⁸, ou forgeron se forgeant des mots « comme autrefois on forgeait les clous²⁹ », ou comme « cordonnier³⁰ » ; ailleurs encore comme tailleur de pierre à la manière « d'un compagnon du Moyen Âge³¹ » ... ou comme « miniaturiste³² ». Adrien Pasquali, dans l'essai³³ (pionnier à de nombreux égards) qu'il consacre à Nicolas Bouvier en 1996, est le premier à pointer la dimension fondamentalement paradoxale de sa posture d'écrivain : « La méfiance de Bouvier face à la littérature [...] vise en somme au comble d'une littérature qui voudrait dire le monde sans montrer le langage », observe-t-il (*op. cit.*, p. 113). « Mais, voudrait-on l'oublier, qui dit "récits de voyage", dit écrivain. » (p. 12). Chez Bouvier (et ce n'est pas le cas chez tout auteur-voyageur), « l'expérience du voyage est inséparable d'une mise à l'épreuve du langage » (p. 28). « Une part considérable de l'attention, de l'empathie suscitées par les récits de Bouvier tient à cet exercice minutieux, à la conscience extrême du moyen d'expression et de communication qu'est le langage » (p. 12). Cette « langue perçue comme spontanée et naturelle » est en réalité le fruit d'une « seconde simplicité » qui suppose « un haut degré d'artifice » participant, de façon plus ou moins consciente, d'une stratégie de séduction qui « construit la complicité du lecteur, et sa crédulité » (p. 12-13).

§16

Difficile de ne pas reconnaître, en 1992, dans la distance prise avec la « littérature », le métier d'écrivain ou le travail sur le langage, une « idéologie³⁴ » à laquelle Nicolas Bouvier, rallié à la « littérature voyageuse » (ce qui lui permettra enfin de se faire lire en France), adhère ou feint de souscrire. Il faudra attendre *L'Echappée belle*, paru deux ans avant sa mort, pour que, par un retournement spectaculaire, la bibliothèque invi-

²⁶ Qu'il aura essentiellement pratiquée à la main, à sa manière calligraphique et singulière – le *corps*, dans le voyage comme dans le travail d'écriture, figurant ici une composante essentielle de l'expérience.

²⁷ RD, 170 : « je me considère tout à fait comme un artisan. C'est très suisse, ça : le bien cousu. ».

²⁸ « Envie de me bagarrer un peu avec des tournures, rabot et ciseau en main. » (CRC, 983).

²⁹ N. Bouvier, *L'Echappée belle* [désormais *EB*], Genève, Metropolis, 1996, p. 53.

³⁰ « Dans ce travail de cordonnier, je me suis très vite heurté aux insuffisances du langage [...] » (*EB*, 54). Voir aussi : « Il m'a fallu apprendre à découper et coudre le cuir du langage » (« Routes et déroutés. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue des Sciences Humaines*, n° 214, avril-juin 1989, p. 177).

³¹ N. Bouvier, *La Chambre rouge*, Genève, Metropolis, 1998, p. 15.

³² « Sur l'établi du miniaturiste, les couleurs sont autant de bonnes fées [...] » (« Petite morale portative », *Pour une littérature voyageuse*, *op. cit.*, p. 52).

³³ A. Pasquali, *Nicolas Bouvier. Un galet dans le torrent du monde*, Genève, Zoé, 1996.

³⁴ Voir note 12. On notera que *Routes et Déroutés* et *Pour une littérature voyageuse* paraissent la même année.

sible qui porte toute l'œuvre, si longtemps occultée au profit du voyage, fasse figure de cause première³⁵. Mais quant au terme d'« artisan », on observera (outre qu'il renvoie au goût de l'écrivain pour les métiers humbles, les petits artisans : en témoignent, tout au long, les portraits et anecdotes de *L'Usage du monde*), qu'il était largement en usage en Suisse francophone, dans les années 60-70 : écrivains et poètes y recouraient couramment pour parler d'eux-mêmes, avec une modestie réelle ou feinte et une pudeur très romande³⁶ (sans doute aussi par souci plus ou moins conscient de « ne pas s'afficher comme écrivain » dans un contexte où toute affirmation de soi était mal vue et assimilée à de la vanité, et où le métier d'artiste était perçu comme incongru – et incongrus).

§17

C'est aussi dès *L'Usage du monde*³⁷ qu'on voit l'apprenti écrivain traquer la rhétorique dans ses mots, ou le « fabriqué » : là encore, dans cette condamnation de l'artifice littéraire au profit du *naturel*, on reconnaît un tropisme « romand », une exigence éthique indissociable de la méfiance (calviniste) à l'endroit de tout ce qui a trait au « moi » mais aussi au mensonge, à la rhétorique, aux jeux de mots... tropisme qu'on retrouverait par exemple chez le poète Philippe Jaccottet (né quatre ans avant Bouvier). Professant dès *L'Ignorant*³⁸ « [l]'effacement soit ma façon de resplendir », aspirant à une parole « juste », faite de simplicité, de transparence et d'authenticité, à l'instar du poète Gustave Roud dont la rencontre fut pour lui décisive, Jaccottet se montre critique à l'extrême face aux images ou à la « jonglerie » trop facile avec la langue : pour lui, qui a « volontiers entretenu l'idée d'une œuvre écrite comme à son insu, de manière presque distraite et sans effort³⁹ », l'écriture devrait *naître naturellement*⁴⁰. Or, contrairement à ce qu'il prétend, « sans doute par pudeur, comme s'il ne fallait pas parler du travail accompli⁴¹ », observe José-Flore Tappy, « cette limpidité de voix, cette justesse si caractéristiques ont été conquises, lentement, sur l'opacité et la confusion⁴² ». Contre l'informe qui menace,

³⁵L'« impatience du monde a commencé au début des années trente par d'immenses lectures enfantines » (*EB*, 41), écrit Bouvier. Et c'est « avec l'aide d'une pléiade d'écrivains aujourd'hui disparus », auxquels il doit « tout, sauf la manière », qu'il s'est « mis au travail » (*EB*, 53).

³⁶« Ah ! qui comprendra jamais, dans les pays méditerranéens, les abîmes de la pudeur helvétique ? » (A. M. Jaton, dans *Europe*, op. cit., p. 116).

³⁷Voir *UM*, 71 : « [je] reprends mon travail en m'efforçant d'en expulser la rhétorique, [...] les trucs ».

³⁸P. Jaccottet, *L'Ignorant*, Paris, Gallimard, 1958, « Que la fin nous illumine ».

³⁹J.-F. Tappy, dans son avant-propos à Ph. Jaccottet, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. XI.

⁴⁰P. Jaccottet, *La Semaïson*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 649.

⁴¹J.-F. Tappy, op. cit., p. XII (je souligne).

⁴²J.-F. Tappy, op. cit., p. XI. De manière emblématique, l'unique « roman » de Philippe Jaccottet, issu d'une grave crise créatrice (et de conscience) traversée à la fin des années 50, aura pour titre : *L'Obscurité* (1961). « Récit poétique » *romantique*, mais qui *déconstruit la problématique romantique dans sa fiction*

§18

contre l'angoisse, et l'obsession de la mort – comme c'est le cas pour Bouvier.

Remontant plus haut, on observera enfin que tant la revendication du « naturel⁴³ » (opposé à la pédanterie) que la métaphore de « l'écrivain-ouvrier⁴⁴ » se retrouvent déjà dans les *Essais*. Par une forme d'autodépréciation et de dérision de soi qui lui est coutumière (mais qui n'est ni sans humour ni sans ruse), Montaigne, après avoir suggéré que les écrivains, au nombre desquels il se compte, qu'il compare à des vagabonds et à des fainéants, seraient « ineptes et inutiles » (*Les Essais*, op. cit., p. 990), feint de dévaloriser sa propre « marqueterie mal jointe » (*ibid.*, p. 1008). Or le mot, significativement, apparaît également chez Bouvier (« Oui, je fais énormément de marqueterie quand j'écris, et quelquefois j'en fais trop. », *RD*, 152) pour désigner – et tout à la fois faire mine de déprécier – son propre travail d'écrivain !

MONTAIGNE VERSUS BOUVIER : ÉCRIRE POUR EXORCISER LA SOLITUDE, LA FOLIE ET LA MORT

§19

Les liens entre l'œuvre de Bouvier et les *Essais* de Montaigne (qui font partie de ses « livres essentiels ») ont déjà largement été soulignés. Après *L'Usage du monde*, qui la mentionne (*UM*, 227), la *Correspondance* révèle que la « conférence Montaigne » (*CRC*, 403, 420, et *passim*), donnée en français ou en anglais, scande tout le voyage : Bouvier la « revendra » plusieurs fois, tout comme celle sur Stendhal (cet autre égoïste qui nous donne des leçons de bonheur). Dans le chapitre qu'elle lui consacre dans *Histoire de la littérature en Suisse romande*⁴⁵, Anne-Marie Jaton qualifie l'écrivain de « Montaigne contemporain ». Enfin, Liouba Bischoff vient de consacrer une étude à « Nicolas Bouvier, lecteur de Montaigne » (et en particulier du Livre III des *Essais*, « qu'il va s'approprier⁴⁶ »).

même, comme le suggère Patrick Née (dans *Philippe Jaccottet. À la lumière d'Ici*, Paris, Hermann, 2008, p. 291-292), le récit met en scène un maître exposant l'abîme de ses doutes au disciple à qui il avait transmis une « leçon » idéaliste qui lui apparaît soudain comme un mensonge ou une fuite...

⁴³ « Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice : car c'est moy que je peins. » (Montaigne, « Au lecteur », *Les Essais*, Paris, Gallimard, « collection de la Pléiade », 2007, p. 27). Voir aussi G. Dotoli, *La voix de Montaigne : langue, corps et parole dans Les Essais*, Paris, éd. F. Lanore, 2007, p. 193 : en recherchant une « langue du corps », Montaigne « se donne pour tâche de *naturaliser* l'art » (je souligne).

⁴⁴Voir *Les Essais*, op. cit., p. 404, 1009, etc.

⁴⁵R. Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1999 (nouvelle édition : Genève, Zoé, 2015, p. 1165-1175).

⁴⁶L. Bischoff, « Nicolas Bouvier, lecteur de Montaigne », *Fabula / Les colloques*, Usages de Nicolas Bouvier, mars 2017 (URL : <http://test.fabula.org/colloques/document4379.php>, page consultée le 4 juin

§20

C'est à Ceylan – où il rejoint Thierry Vernet pour son mariage, et où il s'arrête après avoir traversé l'Inde – que Bouvier, réduit à la solitude, s'installe vraiment à son « établi⁴⁷ » d'écrivain. Or à lire *Le Poisson-Scorpion* (où il faut à tout moment faire la part de la fiction possible, y compris ici, mais elle n'en serait que plus signifiante), c'est précisément au moment où le voyageur se retrouve seul dans l'île que sa première réaction, au moment de « commencer [s]on inventaire du monde⁴⁸ », est de se jeter dans la lecture des *Essais*. « Pourquoi pas commencer par Montaigne : j'ai besoin de familiers pour équilibrer tout ce qui m'échappe encore ici ». Pour une fois, et c'est rare, la référence littéraire est explicite ; l'intertextualité est *montrée*. Comme si Bouvier écrivait désormais avec Montaigne, « viatique » contre la solitude et contre la folie, œuvre utile au quotidien (en ce qu'elle lui apprend, par sa liberté et sa gaieté, par « l'oisiveté savoureuse, nonchalamment créatrice » (*EB*, 87) et l'épicurisme qui la sous-tendent, à relâcher cette implacable maîtrise sur soi apprise par l'éducation), et matrice de sa propre écriture.

§21

Or celle-ci ne trouverait-elle pas sa source dans la même aporie et le même transfert qui conduisent Montaigne aux *Essais* : la perte de l'*alter ego* qui jusque là suffisait à l'échange, et son remplacement par le lecteur inconnu, nouveau « familier » d'une « conversation » douloureusement interrompue par la séparation ? C'est une humeur mélancolique [...] produite par le chagrin de la solitude [...], qui m'a mis premièrement en teste ceste resverie de me mesler d'écrire. (*Les Essais*, II, 8, « De l'affection des pères aux enfants », *op. cit.*, p. 404)

§22

Si, tout comme Montaigne, Bouvier a tellement besoin de « construire la complicité du lecteur », par le recours à l'humour (chez lui) ou à la dérision de soi (chez Montaigne), et par de fréquentes apostrophes⁴⁹ (comme le pratique un conteur) – Songez à des régions comme le Banat, la Caspienne, le Cachemire, aux musiques qui y résonnent, aux regards qu'on y croise, aux idées qui vous y attendent... (*UM*, 10) ; Détrompez-vous. (*UM*, 54) – ne serait-ce pas que, de part et d'autre, le lecteur-destinataire est précisément celui grâce à qui l'œuvre peut s'écrire (parce que fondamentalement adressée), et grâce à qui l'écrivain, renvoyé à la solitude et au vide, se sauve lui-même ?

Outre ce profit, que je tire d'écrire de moy, j'en ay esperé cet autre, que s'il advenoit que mes humeurs pleussent, et accordassent à quelque honneste homme, avant mon trespas, il rechercheroit de nous joindre. [...] Nul plaisir n'a saveur pour moy

2017).

⁴⁷Voir notes 36 et 84.

⁴⁸N. Bouvier, *Le Poisson-Scorpion, Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », p. 740.

⁴⁹Voir par exemple *Les Essais*, III, IX, *op. cit.*, p. 1008 : « Laisse Lecteur courir encore ce [...] troisieme alongeail », etc.

sans communication. (*Les Essais*, III, IX, « De la Vanité », *op. cit.*, p. 1026 et p. 1032)

§23

C'est au moment précis où Etienne de la Boétie, interlocuteur majeur (de trois ans son aîné) à qui le liait une amitié « si entiere et si parfaite⁵⁰ que certainement il ne s'en lit guère de pareilles », et face à quoi « tout le reste de [s]a vie [...] n'est que fumée » (*Les Essais*, I, XXVII, « De l'Amitié », p. 190 et 200) lui fait brutalement défaut en mourant prématurément, à l'âge de trente-trois ans, que Montaigne à son tour se jette dans l'écriture des *Essais*. Nous sommes en 1571. Il commence par apposer une inscription dans la pièce-bibliothèque qu'il s'est aménagée : « [...] Privé de l'ami le plus doux, le plus cher et le plus intime, et tel que notre siècle n'en a vu de meilleur, de plus docte, de plus agréable et de plus parfait, Michel de Montaigne, voulant consacrer le souvenir de ce mutuel amour par un témoignage unique de reconnaissance... (etc.) », et fait vœu de « se retirer ». Les *Essais*, et l'incessant dialogue implicite qu'ils supposent, vont succéder à ce premier geste rituel. Car ayant prévu désormais de vivre tranquille et de passer son temps à lire, Montaigne s'aperçoit que, « faisant le cheval échappé », son esprit oisif devenu fou lui « enfante tant de chimeres et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre » qu'il va décider de « les mettre en rolle » (*Les Essais*, I, VIII, « De l'Oysiveté », p. 55) : c'est-à-dire de donner forme à l'informe par l'écriture, afin de s'en rendre maître, et de l'exorciser.

§24

Bouvier ne dira pas autre chose : « C'est l'informe qui nous tue [...] ; tout ce qui est formulé le fait reculer de quelques pas. ». Ainsi toute œuvre a-t-elle « valeur d'exorcisme » (*CRC*, 986). Répondant (depuis Tokyo) à une lettre de Vernet (rentré en Suisse), irrité par le livre d'Artaud sur Van Gogh⁵¹, il en prendra la défense au nom de la victoire remportée par le peintre comme par Artaud lui-même « sur la même infecte folie » (*CRC*, 986), et confesse que lui-même, dont la solitude « empire » (*CRC*, 983), a craint, « à certains mauvais jours de Galle », de devenir fou, débordé par des forces incontrôlables. On remarquera que c'est à Artaud qu'il emprunte, pour la « marquer » à la dernière page de *L'Usage du Monde*, l'expression « insuffisance centrale de l'âme⁵² »...

§25

Mais écrire, c'est encore dialoguer avec « l'amy perdu ». Il faudra du temps pour que, progressivement, l'entretien avec La Boétie (*alter ego*⁵³ de Montaigne, comme Vernet fut celui de Bouvier) se change en entretien avec soi-même, puis avec la littérature des autres

⁵⁰Le mot apparaît quatre fois dans « De l'Amitié » (*Les Essais*, *op. cit.*, p. 190, 192, 197, 198).

⁵¹Dans *Van Gogh, le suicide de la société* (1947), Artaud remet en question la folie du peintre, accusant la société de l'avoir « suicidé », à l'instar de Nerval.

⁵²Voir *EB*, 54.

⁵³« C'est un assez grand miracle de se doubler » (*Les Essais*, *op. cit.*, p. 198).

et enfin, à son insu d'abord, puis très consciemment, en *portrait de soi* (« car c'est moy que je peins ») ; et enfin, quand neuf ans plus tard paraîtra le premier Livre des *Essais*, en entretien familial avec les lecteurs – mais sans que se voie jamais oublié celui vers lequel il ne cesse de regarder⁵⁴. Conversation entre soi et soi (mais aussi avec l'ami intériorisé), *Les Essais*, de nature profondément dialogique, ne sont donc pas qu'un livre « égotiste » (au sens que Stendhal donnait à ce mot, ou comme le reprochera Pascal à Montaigne) : ils sont le tombeau de deux voix qui, brusquement réduites à une seule, ont produit ce sujet dédoublé qui, tout en s'accouchant de soi, ne cesse de regarder vers un autre. Ainsi de *L'Usage du monde*.

§26

Car Bouvier – infiniment pudique – vit de manière bien plus douloureuse⁵⁵ qu'il ne le laisse entendre la perte de « cette association parfaite qui [lui semble] avoir duré dix ans⁵⁶ ». Arrivé à un tournant de sa propre existence qui exige de lui un « choix⁵⁷ », Thierry Vernet l'abandonne brusquement à Kaboul, le vouant à une solitude forcée⁵⁸ : celle, désormais, du voyage en solo, puis celle de Galle (où le narrateur du *Poisson-Scorpion* fait l'expérience, à force de solitude, d'une forme de quasi dédoublement), et enfin celle, au retour, du nécessaire isolement⁵⁹ de l'écriture et de la mise à l'œuvre dans la chambre où, enfermé avec lui-même, se battant avec les mots, travaillé par le doute, et incompris de Vernet qui lui reproche : « tu t'isoles, tu t'enfermes [...]. Qu'est-ce que tu veux prouver ? » (*CRC*, 1352), il mettra dix ans à livrer au papier beaucoup plus qu'un voyage. Et à se métamorphoser réellement en écrivain.

§27

La trajectoire suivie par l'auteur de *L'Usage du monde* ressemble donc de près à celle qui est à l'origine des *Essais*, et passe par les mêmes étapes (si ce n'est que Thierry Vernet, l'ami qui s'éclipse à un tournant du voyage, disparaît mais ne meurt pas). L'identification de Bouvier-Vernet à Montaigne-La Boétie est d'ailleurs explicite, dans une lettre des

⁵⁴ Quelques jours avant de mourir, Montaigne ajoute encore en marge des allonges sur Etienne de la Boétie.

⁵⁵ T. Vernet, *CRC*, 329 : « Je t'ai fait de la peine, je sais que tu le regrettes toujours. » (le 3 novembre 1954).

⁵⁶ *UM*, 342. A lire les lettres de Vernet, on s'aperçoit pourtant que l'*UM* gomme (ou ignore) certaines ombres de l'expérience réelle. Voir par exemple T. Vernet, *Peindre, écrire, chemin faisant*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 462 (de Téhéran, le 20 avril 1954) : « Il y a une curieuse tension entre Nick et moi. Extrêmement désagréable. Je crois que ça vient du développement de nos personnalités. [...] Il faudrait que dès maintenant on vole de nos propres ailes. »

⁵⁷ *CRC*, 978 : « j'ai dû choisir, à un moment, avec qui mener ma vie. »

⁵⁸ « Croyez-moi, je me sens quelquefois bien seul pour parler de ces choses-là » écrit-il à Thierry et Floristella Vernet en novembre 1955 (*CRC*, 831).

⁵⁹ « L'Art [...] Diffusion à qui veut, par suite d'un retrait, ou isolement, d'abord » (S. Mallarmé, lettre du 9 juin 1898, *Correspondance complète 1682-1871*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 639.)

17-25 juillet 1955 où Bouvier cite Montaigne parlant de son ami (dans ce qu'il croit être le chapitre « De l'Amitié ») : « Lui seul jouissait de ma vraie image et l'emporte⁶⁰ ». Ajoutant : « Je pense que pendant ces années de routes, [...] on est arrivés à quelque chose de semblable ». Moins d'un mois plus tard, le 7 août, surgit sous sa plume la première mention du « livre du monde » : « Je me réjouis du livre du monde. Refaire tout ça ensemble » (CRC, 623).

DE « L'ORIENT DE L'ÂME » ROMANTIQUE ET DU « NÉO-ROMANTISME » ROMAND À L'ORIENT RÉEL

« Si j'ai de la peine à m'y mettre, que je ne suis pas inspiré,
j'écoute un concerto romantique » (RD, 169)

§28

À cette première « matrice » de l'écriture de Bouvier que représentent les *Essais* (*marqueterie* farcie de *lectures*, et portrait « en mouvement ». Ou bien, plus profondément, *essai* de soi en fragments, construisant une image du « moi » par réfraction, essentiellement orientée vers un interlocuteur perdu que remplacera le lecteur) me semble se superposer l'influence – trop peu soulignée – du romantisme.

§29

Certes, dans les causes de ce départ « vers l'Orient » (qui est aussi quête de connaissance), il ne faut négliger ni le goût de l'Histoire⁶¹, si prégnant chez Bouvier, alimenté depuis l'enfance par ses lectures boulimiques, ni le tropisme de fuite⁶² (de Genève, et de l'Europe d'après-guerre – que Bouvier partage avec nombre de contemporains), ni l'injonction paternelle (« Va voir et écris-moi » (EB, 42), ni la part d'imitation de ses compatriotes Ella Maillard⁶³ et Anne-Marie Schwarzenbach, qu'une « tradition vagabonde » (EB, 16) relie aux Suisses Thomas Platter, Rousseau, Cendrars, ou Cingria.

§30

Mais l'inspiration peut en être aussi, et avant tout, d'origine littéraire. Elle passe bien sûr par la lecture de *Un Barbare en Asie* (1933) de Michaux : un de ces auteurs qui « changent l'existence », dira Bouvier ; ou par celle de Claudel et Segalen, et celle de

⁶⁰CRC, 586. Si « la référence est certes fautive puisque la citation se trouve en réalité dans l'essai "De la vanité" », ajoute Liouba Bishoff, « ce qui importe ici, c'est l'identification à un modèle idéalisé ».

⁶¹« J'avais au départ une formation d'historien » rappelle Bouvier dans « Petite morale portative » (*op. cit.*, p. 46-47). Or, « Il y a une chronologie de la connaissance, et il faut commencer par le plus ancien », à savoir l'Asie, qui est « la mère de l'Europe » (RD, 68).

⁶²Voir EB, 105 : « presque tous les départs sont de fuite ».

⁶³Il la rencontre en 1952, pour préparer son propre voyage et lui demander conseil. Tournant le dos à l'Europe dans le sillage du *Déclin de l'Occident* de Spengler (1924), la Genevoise était partie sur les routes d'Asie, de Pékin au Cachemire, en 1935, voyageant « comme au XIX^e siècle » (EB, 118).

l'Américain Henry Miller⁶⁴ (dont Bouvier lit *Printemps noir* à vingt ans et dont il possède « les œuvres presque complètes⁶⁵ »), ou d'Hemingway... Et, plus surprenant : comme nous le révèle la *Correspondance*, le jeune Bouvier est littéralement ébloui, quand il le découvre en 1945, par le roman *Malaisie* de Henri Fauconnier⁶⁶, Prix Goncourt en 1930 (l'année où paraît *La Voie royale* de Malraux), qui met en scène, sur fond de Malaisie coloniale, et tout en parsemant son « récit de voyage » d'aphorismes, deux hommes unis par un puissant lien d'amitié – en n'adoptant ni le point de vue du colonisateur, ni un point de vue critique ou engagé, mais une attitude d'empathie étrangère à toute critique idéologique, comme le fera l'auteur de *L'Usage du monde*.

Mais tout aussi séminale apparaît la lecture des Romantiques, et de Baudelaire :

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
[...]
Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir, cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !⁶⁷

⁶⁴Kenneth White, cherchant, dans *Pour une littérature voyageuse* (op. cit., p. 167), à « dresser la généalogie d'une sorte de récit de voyage d'un type nouveau » dont il situe les débuts « dans les voyages initiatiques du romantisme », du *Voyage dans le bleu* de Tieck au *Henri d'Ofterdingen* de Novalis et à Chateaubriand, conclut significativement (*ibid.*, p. 192) : « À côté de [la] littérature romantique, le roman tel qu'il est pratiqué la plupart du temps fait triste figure. »... à l'exception de « ce romantique allemand métissé de taoïste chinois que fut Henry Miller » (p. 193 – je souligne).

⁶⁵*La Chambre rouge*, op. cit., p. 8.

⁶⁶Voir CRC, 31 : « J'ai lu un bouquin fantastique, un des plus beaux livres français [...] Quelle joie douloureuse que de trouver un jour une âme qui a eu toutes nos pensées secrètes, mais qui les a mieux ressenties ». Plus surprenant encore : font partie des « modèles » de Bouvier les *Nouvelles asiatiques* (1876) de l'infréquentable Gobineau, qui certes forment le meilleur de son œuvre et qu'épargnent, pour l'essentiel, ses coupables théories raciales – mais un Gobineau dont Bouvier (par détestation du « politiquement correct » ? ou par refus plus profond d'entrer en matière sur la question idéologique ?) prend la défense dans *L'Echappée belle* (« Autour de Gobineau », *EB*, p. 79-90) au nom du « paysage intellectuel de son temps »... le comparant même à Montaigne ! Il avoue une dette *stylistique* envers ce « conteur oriental » et son art des adjectifs « enfoncés avec le pouce dans la phrase comme pistache dans la brioche », image qu'il utilisera aussi à propos d'Albert Cohen, autre conteur qu'il se reconnaît pour maître : Bouvier n'en est pas à un paradoxe près.

⁶⁷Baudelaire, premiers vers du poème « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, CIII. Notons que l'un des trois premiers textes publiés par Bouvier (voir note 25) est un court récit en prose narrant la mort d'un vieux saltimbanque.

C'est la contemplation silencieuse des atlas, à plat ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne ainsi l'envie de tout planter là. [...] La vérité, c'est qu'on ne sait nommer ce qui vous pousse. Quelque chose en vous grandit et détache les amarres [...]. (UM, 10)

§32

Comment ne pas comparer l'ouverture de *L'Usage du Monde* (deuxième page) à celle du « Voyage » (« fais mieux que Baudelaire ! Tu en es capable ! » lançait Vernet à son nouvel ami, en 1945, CRC, 44) ? Et comment ne pas songer à Flaubert, dont Bouvier, à vingt ans, lit tout (y compris la *Correspondance*) et qu'il place parmi les plus grands⁶⁸ – à ses deux ans de voyage en Orient avec son ami Maxime Du Camp, qui est justement le dédicataire du « Voyage » ? Ou encore au *Voyage en Orient* de Nerval, un des auteurs de prédilection de nos deux acharnés lecteurs, et à « l'Orient de l'âme » de Schlegel ou Jean Paul ?

§33

« L'Orient, quoi ! » lâche Vernet dans celle de ses lettres que cite justement Bouvier en ouverture de *L'Usage du monde*, avant d'ajouter : « Cette entreprise lui semblait absurde. D'un romantisme idiot. ». Car lui, il a eu « du mal à s'arracher » (UM, 13) ; il sera aussi le premier à renoncer. Ce « voyage en Orient », clairement, c'est Bouvier qui l'a voulu, et qui y a entraîné son ami. Il mènera seul à son terme, jusqu'à la crise de Galle où il frôle la folie, un projet dont le « romantisme » n'est pas étranger à la Suisse romande culturelle des années 30-40 dans laquelle, né en 1929, il a grandi et s'est formé, jusqu'à l'Université.

§34

Cette attirance du jeune Nicolas pour Hölderlin, Nerval (appris par cœur), les Romantiques allemands, ou Rilke⁶⁹, est en effet à relier, d'une part, à son héritage familial (sa mère, née en Bavière et d'éducation « prussienne », reste très attachée à l'Allemagne, et son grand-père Bouvier fut professeur de littérature allemande à l'Université de Genève), et d'autre part au champ culturel suisse romand, qui se situe à l'intersection des traditions littéraires allemande et française et que traverse, dans les années 30, une « crise romantique⁷⁰ » qui couve depuis le début du siècle. Tandis que les romanciers genevois « vouent un culte à Hoffmann et à Jean Paul⁷¹ », les traductions de Gustave Roud, pu-

⁶⁸Voir CRC, 174 (en 1949) : « C'est plein de choses très pleines et lourdes de sens la correspondance de Flaubert » ou CRC, 191 : « c'est encore vivant bien que Flaubert soit mort [...]. C'est ce qui fait que Flaubert est véritablement un grand homme au sens de "la liste des sauvés" ». Flaubert : « un homme qui s'est toute sa vie pris pour le centre du monde (comme n'importe lequel de nous) » ; car « il y a la conscience qui dit 'moi' et sépare ce moi de tout le reste. » (*ibid.*)

⁶⁹Voir CRC, 362 : « inoubliables *Cabiers de Malte Laurids Brigge* », ou CRC, 372 : Bouvier fait peindre des vers de Rilke sur la Fiat Topolino.

⁷⁰Analysée par C. Jaquier dans *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Lausanne, Payot, 1987.

⁷¹*Ibid.*, p. 297.

bliées à partir de 1930, constituent une étape décisive de la réflexion esthétique en Suisse romande et consacrent cette véritable fascination pour le romantisme (présente chez Ramuz, comme chez les grands critiques genevois Albert Béguin – auteur d'un *Gérard de Nerval* en 1936 et de *L'Âme romantique et le rêve* en 1937 – ou Marcel Raymond) qui ne se verra brisée, après la guerre, que par la prise de conscience traumatisante des liens possibles entre romantisme allemand et catastrophe historique⁷².

§35

Or Gustave Roud, poète romand majeur, est justement le traducteur de Novalis, et (l'un des tout premiers en français) de Hölderlin, mais aussi de Rilke et de Trakl (qui ne sont pas des poètes romantiques), entre lesquels il établit une solidarité qui les fait « participer tous d'une destinée poétique semblable, marquée par des traits romantiques communs », parmi lesquels le « primat de l'art sur toute autre activité humaine⁷³ », comme fin en soi et espace absolu de liberté : c'est là, très clairement, le credo partagé par les deux amis qui décident, à la fois, de se consacrer totalement à l'art, et de « partir pour partir » en direction de l'Orient. Qui, de rêvé, d'idéalisé, va donc se changer en réalité éprouvée. Jusqu'au risque, pour Bouvier, de se voir rejoint par cet irrationnel (romantique) refoulé, cette angoisse centrale de la mort et cette tentation de la folie qui affleurent dès *L'Usage du monde*⁷⁴, qui assiègent de bout en bout *Le Poisson-Scorpion*, et vont exiger de se voir conjurés par la forme et littéralement exorcisés par l'écriture de l'œuvre.

L'USAGE DU MONDE, ROMAN « PROUSTIEN », OU « NOUVEAU ROMAN » VIATIQUE ?

§36

Devenu à la fois « expéditeur » et « destinataire », mais aussi sujet et objet des *Essais*, Montaigne se découvre écrivain ; « le dédoublement du moi sans l'autre » sera « un corollaire obligé⁷⁵ » de son salut. De même, c'est en devenant, à la fin, le Narrateur, que le héros du « roman autobiographique » proustien, en se dédoublant, devient enfin écrivain.

§37

⁷² Ainsi, dans un article paru en 1937 dans le numéro spécial des *Cahiers du Sud* consacré au romantisme allemand, Béguin louait son ambition de descendre dans les régions irrationnelles de l'inconscient – article qu'il retirera de la réédition du numéro en 1949, se retournant violemment contre ce qu'il avait admiré.

⁷³ C. Jaquier, *op. cit.*, p. 9, note 20.

⁷⁴ À Ispahan, rattrapé par une peur sourde et sans cause apparente, le voyageur commence soudain à « sentir partout la mort » (*UM*, 235). Voir aussi (dans *Chronique japonaise*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 668) « la légère odeur de deuil qui flotte » à Kyoto.

⁷⁵ F. Rigolot, *Métamorphoses de Montaigne*, Paris, P.U.F., 1988, p. 66.

Or, si Bouvier est « formé » par Montaigne, il est aussi – on s'en est trop peu avisé – un fervent lecteur de *La Recherche* de Proust⁷⁶. Celle-ci se fonde tout entière sur un double dédoublement : celui du je-personnage (ou du héros) et du je-narrateur (qui raconte ou écrit), comme celui de la « mémoire volontaire », impuissante à restituer la « vérité » de ce qui a été vécu ou éprouvé, et de la « mémoire involontaire » : celle, enfouie dans l'inconscient, « oubliée », qui en remontant à la surface grâce à la réminiscence est la seule à pouvoir nous restituer cette vérité de la sensation à laquelle l'écriture donnera forme tout en l'« éternisant ». Seul le livre peut devenir ce lieu où le passé issu de la mémoire reprend vie, et où le moi (seul point focal du récit, tant chez Proust que chez Bouvier) tout à la fois se rassemble, se révèle à lui-même – et s'invente.

§38

L'Usage du monde se referme (de manière surprenante, si l'on persiste à y voir un « récit de voyage ») sur trois pages en italique précédées de l'indication : « *Pour retrouver le fil. Écrit six ans plus tard* », qui seront suivies de trois pages conclusives consacrées au portrait d'une sorte de « double » plus âgé du narrateur (converti sans retour au voyage, contrairement au narrateur devenu écrivain et sédentaire), et à un « moment parfait » d'accord intime avec le monde (là encore, on songe à cet instant d'éternité que cristallise la réminiscence proustienne, et que fixera l'écriture – mais aussi aux « minutes heureuses » de Baudelaire, ou au *satori* oriental), point d'orgue sur lequel se clôt le livre, tout entier tendu vers cet « absolu » quasi mystique de l'expérience.

§39

Ce passage en italique, qui propose une mise en scène dramatisée de l'acte d'écrire qui pourrait bien sûr être une fiction (comme il y en a d'autres dans *L'Usage du monde*), s'ouvre par une suite de questions du narrateur – ici clairement identifié à l'écrivain – s'interrogeant sur le sens de son travail en recourant à la métaphore de la fouille archéologique : les deux pages qui précèdent décrivaient en effet l'arrivée du voyageur au chantier archéologique du « Château des Païens ». Nous rejoignons ici, pour la première fois, le présent du narrateur, qui semble (exactement comme le héros proustien juste avant « l'illumination » finale, dans *Le Temps retrouvé*) proche de renoncer à son pro-

⁷⁶On apprend dans *La Chambre rouge*, op. cit., p. 9, que l'édition Gallimard de *La Recherche* figure dans la bibliothèque de Bouvier parmi les livres lus (depuis ses vingt ans) « deux ou trois fois ». Le roman est mentionné par Bouvier comme « dette » dans *EB*, 80. Dans *Charles-Albert Cingria en roue libre*, Zoé, Genève, 2005, p. 53, Proust – éloge suprême – est considéré, avec Cingria et Nerval, comme l'« un des rares conteurs de langue française ». Mais on observera que *La Recherche* – dès son ouverture – s'inscrit elle-même clairement dans le sillage des *Contes des Mille et une Nuits* : l'insomniaque, préfiguration du Narrateur (qui lui-même a quelque chose de Shéhérazade, puisqu'il écrit *contre la mort*) y est représenté « voyag[eant] à toute vitesse dans le temps et dans l'espace » sur son « fauteuil magique ». Plus tard, le Narrateur (dans *Albertine disparue*) comparera le héros marchant dans Venise, la « ville enchantée », à « un personnage des *Mille et une Nuits* » ; Balbec (nom fictif de Combourg) est un nom *oriental*.

jet d'écriture, son doute s'aggravant à mesure que le livre s'écrit.

Mais le sens de cette fouille ? [...] à mesure que les années passent, je le suis de moins en moins, sûr. Pourquoi ajouter des mots qui ont traîné partout à ces choses fraîches qui s'en passaient si bien ? [...]

Et puis pourquoi s'obstiner à parler de ce voyage ? quel rapport avec ma vie présente ? aucun, et je n'ai plus de présent. Les pages s'amoncellent [...]. Je passe de la rêverie stérile à la panique, ne renonçant pas, n'en pouvant plus [...]. » (UM, 364).

§40

La distance avec la vie vécue (sa « fraîcheur », ou sa vérité) s'est creusée ; la voilà recouverte d'une « terrifiante épaisseur de terre » et « défigurée »... Il s'agit donc, pour le narrateur de ce récit de voyage beaucoup plus travaillé par la réflexivité et l'intertextualité qu'il n'y paraît, de repartir, dit-il, d'un « trou de mémoire » (UM, 365) pour tenter de se faire (comme le Narrateur proustien) « l'archéologue de [sa] mémoire intime⁷⁷ » : de « retrouver l'entrain d'alors », la vie vivante (et non plus son « corps mort ») enfouie sous des couches de terre et d'oubli – tout comme la « mémoire involontaire » conservant la sensation enfouie dans l'oubli sur laquelle le Narrateur proustien va fonder l'édifice du roman. Mais aussi de retrouver ses « musiques » et la « précieuse connivence avec les choses » : sans avoir l'air d'y toucher, Nicolas Bouvier, en conclusion de *L'Usage du monde* (comme Proust, encore, dans *Le Temps retrouvé*...) nous livre en quelques mots son programme, avec ce mélange de sincérité, d'hyperconscience littéraire, de ruse et de non-dit qui sont sa signature, et peut-être (je ne serais pas loin de le penser), en disséminant dans son texte une série de « signes » renvoyant, comme à un modèle dissimulé, à *La Recherche du temps perdu*.

§41

Remarquons que l'écart fondamental et nécessaire entre le vécu et sa réécriture issue de la mémoire était déjà signifié par la perte des notes du voyageur, brûlées – défigurées – dans la décharge de Quetta, et qu'il lui faudra donc *reconstituer*. Or, à Quetta, dans le moment de pire détresse de son voyage, puisqu'il vient de découvrir que le paquet de tout son travail d'écriture à Tabriz, durant les mois d'hiver, a été accidentellement envoyé à la décharge, c'est justement à un exemplaire de *La Recherche* emprunté à son hôte que le narrateur demande le secours : « J'essayais de lire un Proust dérobé à TERENCE, mais les malheurs d'Albertine ne passaient pas » (UM, 307).

§42

⁷⁷ A. Pasquali, *op. cit.*, p. 109. Voir aussi : N. Bouvier, « Souvenirs, souvenirs », dans : *La Guerre à huit ans et autres textes*, *op. cit.*, p. 4 : « On se met alors à l'établi, on fait toutes les lectures qui s'imposent – il vaut mieux lire au retour – et *on se souvient*. Là, c'est la mémoire qui est en cause [...]. ».

C'est que lire ne suffit plus. Il va falloir créer à son tour, et – plus tard – métamorphoser en œuvre (tirant « l'or » de... l'*ordure*) ce tas de feuilles d'écriture réduit en cendres ou à de « l'excrément » : au cœur d'une « plaine d'ordures noirâtres » (*UM*, 307), les deux amis eux-mêmes happés par l'ordure (« je puais l'ordure », *UM*, 310) arrachent à la décharge de Quetta, à ce tas de « fumier » « innommable et *informe* » (*UM*, 308 – je souligne) « l'enveloppe brenneuse⁷⁸ » des pages changées en déchets inutilisables... Faut-il voir là l'emblème de cette écriture sur le vif (celle de Tabriz) qu'il faudra oublier et réécrire plus tard, en la tirant cette fois de la mémoire ? C'est-à-dire en transformant l'état brut de « l'excrément » en véritable écriture ?

§43

Il me semble en effet que Bouvier se livre ici (faisant un sort à une expérience réellement vécue, mais emblématisée) à un jeu intertextuel et symbolique extrêmement subtil renvoyant une fois de plus à la littérature, et à ses propres figures tutélaires. D'un côté (comme toujours) à Montaigne : on sait que les « excréments » sont la métaphore, dans « De la Vanité », des productions de son esprit (« Ce sont icy [...] des excréments d'un vieil esprit », *Les Essais*, op. cit., p. 989), et iront jusqu'à devenir l'emblème – provocateur – des *Essais* eux-mêmes, qui les métamorphosent en livre. De l'autre côté, on est une fois de plus renvoyé à Baudelaire et à l'opération alchimique de la poésie : « J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or ».

§44

Mais ce n'est pas tout. *L'Usage du monde* est rédigé entre 1958 et 1963. La création du terme « nouveau roman » par le critique français Emile Henriot (il figure pour la première fois le 22 mai 1957, dans un article du *Monde* portant sur Nathalie Sarraute et Robbe-Grillet) date d'un an plus tôt. Et c'est en 1956 – l'année même du retour à Genève de Bouvier – que Sarraute publie *L'Ère du soupçon*, semant le doute sur ce qui a fait le roman (ou l'œuvre littéraire) jusque là, et désignant Proust et Flaubert comme les figures tutélaires d'une nouvelle écriture romanesque à inventer. Or, comme préfigurant la fameuse formule de Jean Ricardou à propos du Nouveau Roman (qui ne serait plus « l'écriture d'une aventure » mais « l'aventure d'une écriture »), *L'Usage du monde* s'achève sur une mise en abyme de l'écriture et renvoie explicitement à *La Recherche*. Voilà beaucoup d'indices. Sont-ils le fruit du hasard (ou d'un contexte d'époque) ? Ou bien ce qui se donne à lire ici, ne serait-ce pas l'invention d'un « nouveau » récit de voyage, et la naissance, à partir de ses propres mots, d'un sujet *mimant* l'effacement et la disparition, ou le rejet de la « littérature », tout en affirmant parallèlement, de manière éblouissante (mais masquée), sa virtuosité ?

⁷⁸Brenneuse (d'un mot emprunté à Rabelais) : souillée d'excréments.

UN ROMAN-« MARQUETERIE »

§45

Par son subtil art de la « marqueterie », Bouvier articule, dans *L'Usage du monde*, « la découverte physique, charnelle, musicale, vocale du monde » (RD, 55) mise en écriture aux récits de « voyages en Orient » des XVII^e et XVIII^e siècles ou des Romantiques, mais aussi au roman colonial et (peut-être) à *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss⁷⁹, aux « romans de la route » – qui vont de Swift (UM, 335) ou du *Tristram Shandy* et du *Voyage sentimental* de Sterne à *Jacques le Fataliste et son maître* et aux *Voyages en zigzag* du Genevois Rodolphe Töpffer⁸⁰ –, au roman autobiographique et à l'écriture épistolaire (de Flaubert aux lettres de Vernet qui lui serviront de matériau), ou encore à la poésie (Baudelaire, Michaux...), au conte oriental⁸¹, aux aphorismes à la manière de Chamfort⁸² ou des *Pensées*⁸³ de Pascal et aux *Essais* de Montaigne. Faisant usage de tout, sans hiérarchie ni système, ni théorie, pour s'inventer dans la littérature une forme à lui, au carrefour de trois genres : le récit de voyage (référentiel), le roman de soi (entre autobiographie et demi-fictionnement) et le genre fragmentaire : celui dont les *Essais*, précisément, « dressent le paradigme pour toute l'histoire moderne », et qui – revendiqué comme tel par Schlegel et Novalis – est « le genre romantique par excellence » : « avec le fragment les Romantiques recueillent en fait [...] l'héritage d'un genre que l'on peut de l'extérieur au moins caractériser par trois traits : – le relatif inachèvement (« essai ») ou l'absence de développement discursif (« pensée ») de chacune de ses pièces ; – la variété et le mélange des objets » traités ; enfin l'unité de l'ensemble, « constituée en

⁷⁹Dans sa thèse de doctorat : *Dans la jungle des mythes. Ritournelles et sanctuaires de Claude Lévi-Strauss*, soutenue au printemps 2017 à l'Université de Genève, sous la direction de F. Tinguely, Raphaël Piguët suggère un parallèle entre *L'Usage du monde* et *Tristes Tropiques*, paru en 1955 (et que Bouvier citera dans *Chroniques japonaises*). Là aussi, il en va d'une « tentative d'écriture originale » renouvelant un récit de voyage « dégradé par l'exotisme » (V. Debaene, « L'Adieu au voyage. A propos de *Tristes tropiques* », *Gradhiva*, n° 32, 2002-2, cité p. 82), et qui n'est pas sans lien avec Montaigne, « compagnon intellectuel de longue date » de Lévi-Strauss (p. 322, note 2) comme de Bouvier !

⁸⁰Mentionné dans EB, 106 et 158.

⁸¹C'est la gaieté d'un « recueil de contes kurdes » qui donne envie aux deux amis d'arpenter le Kurdistan (UM, 164). Et du « livre du monde », Bouvier écrit en 1955 qu'il « faudra avoir le courage de le faire comme un conte » (CRC, 823).

⁸²Parues en 1795, ses *Pensées, maximes et anecdotes*, lues et parfois démarquées par Bouvier (voir par exemple : « Une journée où je n'ai pas ri est pour moi à mettre au panier, à biffer de l'agenda », dans *Le Hibou et la Baleine*, et Chamfort : « La plus perdue de toutes les journées est celle où l'on n'a pas ri »), ont eu par ailleurs valeur de modèle pour Schlegel et la revue de l'*Athenaeum*.

⁸³Voir CRC, 191 (en 1949). Sur la liste des lectures fondamentales du jeune Bouvier, Pascal et les mystiques du XVII^e succèdent à Flaubert et à Stendhal.

quelque sorte hors de l'œuvre, dans le sujet qui s'y donne à voir ou dans le jugement qui y donne ses maximes⁸⁴ ».

§46

Si, selon Jauss⁸⁵, le genre sert à modeler l'horizon d'attente, il ne saurait y avoir de création de valeur esthétique que dans l'écart entre cet horizon d'attente, ou la définition conventionnelle du genre littéraire auquel renvoie une œuvre, et la façon dont celle-ci bouleverse cette attente, renouvelant, augmentant, mettant à mal ou entrecroisant avec d'autres la catégorie générique qui lui préexiste. C'est là ce que réalise Bouvier : il déconstruit le genre du récit de voyage purement référentiel pour lui substituer l'élaboration d'une nouvelle forme littéraire, dans le sillage de Montaigne, des Romantiques allemands et du genre fragmentaire – mais aussi dans la tension entre ce qui l'a fait comme écrivain, et qui pourrait être qualifié d'« inactuel », et le présent où il écrit : les années 60, où se réinvente précisément en France une esthétique nouvelle de la fragmentation qui méconnaît ses origines⁸⁶.

§47

Rusant avec les références (presque toujours dissimulées), et avec ses propres interdits ou « les impératifs qui l'enserrent : ne jamais critiquer, ne jamais hurler, effacer la douleur⁸⁷ », Nicolas Bouvier a réussi avec ce « premier roman » ce qu'il ambitionnait depuis l'adolescence : faire œuvre d'écrivain, et de poète, en sacrifiant tout⁸⁸, pendant près de dix ans, à l'élaboration d'un livre où, cherchant à « disparaître », à « s'effacer », et surtout, à s'alléger, il va en réalité naître à lui-même. Avec *Le Poisson-Scorpion*, le romancier qu'il est devenu s'autorisera, vingt ans plus tard, une part accrue de fiction, de mise en scène de soi ou de mensonge romanesque. Et c'est peu avant sa mort – trop tard – qu'il commence à envisager d'écrire sur son enfance, c'est-à-dire de se transformer, sans l'alibi du voyage, en ce *romancier de soi* qu'il a toujours été.

§48

Fragmentaire et une, son « œuvre-marqueterie » nous reste comme une mosaïque inachevée :

je me bricole de petits morceaux de savoir comme on ramasserait les morceaux

⁸⁴P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 58.

⁸⁵H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1972], Paris, Gallimard, 1978.

⁸⁶Lacoue-Labarthe et Nancy rappellent (en 1978) que depuis 1800, « pratiquement aucun des textes majeurs » de l'*Athenaeum* « n'a été traduit en français » et que « la contrainte que le romantisme exerce sur nous est à proportion de la méconnaissance où il a été tenu » (voir 4^{ème} de couverture de *L'absolu littéraire*, op. cit.).

⁸⁷A. M. Jaton, dans *Europe*, op. cit., p. 116.

⁸⁸Voir P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 21 : « il faut reconnaître dans la pensée romantique non seulement l'absolu de la littérature, mais la littérature en tant que l'absolu. »

épars d'une mosaïque détruite, partout où je peux, sans esprit de système. Et je vois ces choses se mettre en place, d'une façon mystérieuse, comme à l'intérieur d'une sphère où tout conspirerait à achever une sorte d'ensemble harmonique, polyphonique. [...] La seule chose qui me fasse accepter l'idée de vieillir, c'est de compléter cette mosaïque encore lacunaire. » (*RD*, 55).

Quelques mots à propos de : Sylviane Dupuis

Sylviane Dupuis est chargée de cours pour la littérature de Suisse romande au Département de français moderne de l'Université de Genève. Elle a publié de nombreux articles critiques sur la littérature de Suisse romande et a dirigé deux ouvrages collectifs issus de colloques : *Adrien Pasquali, chercher sa voix entre les langues* (Zoé, 2011) et *Catherine Colomb, une avant-garde inaperçue* (MétisPresses, 2017, avec J. David et A.-F. Schläpfer).

Pour citer cet article

Sylviane Dupuis, « La « marqueterie » de *L'Usage du monde* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 08/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/256>.